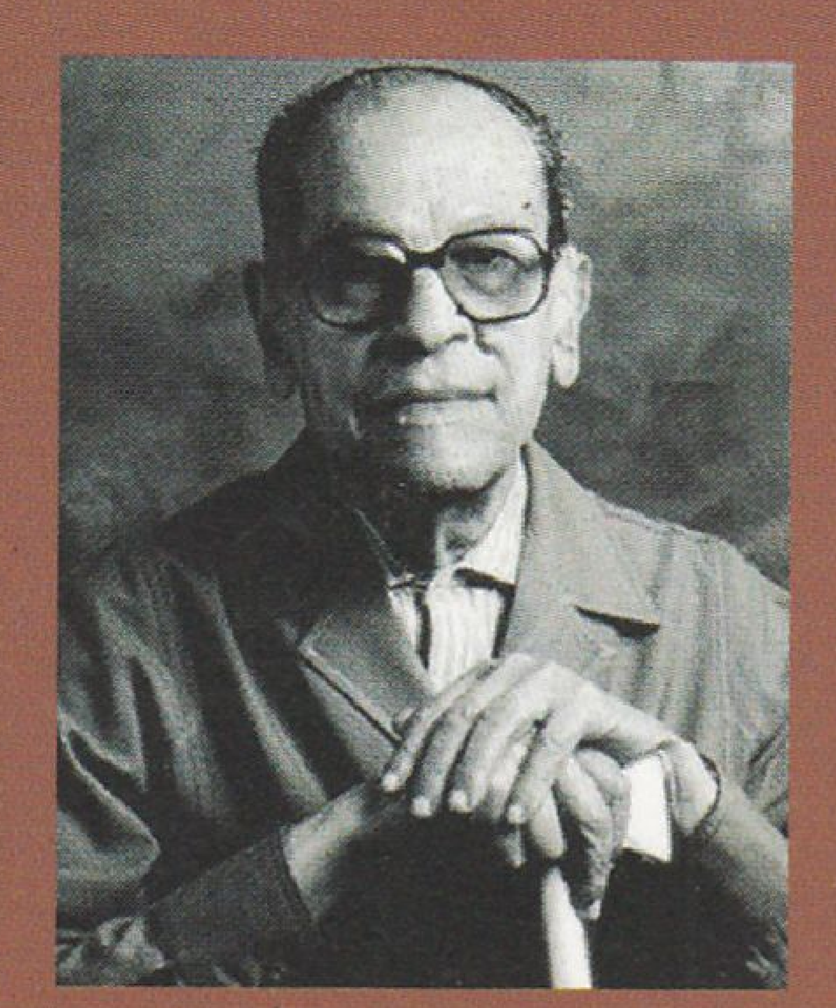


نجيب محفوظ

[07]

تعدد الأصوات فى الروايات المحفوظية

عادل عوض



الهيئة المصرية العامة للكتاب
سلسلة نجيب محفوظ

تعدد الأصوات فى الروايات المحفوظية



نشر هذا الكتاب ضمن سلسلة "نجيب محفوظ"
رقم (07)
لوحة الغلاف للفنان : نبيل راشد
عوض، عادل .
تعدد الأصوات فى الروايات المحفوظية /
عادل عوض. ــ القاهرة .
الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2009.
308 ص؛ 24 سم . ــ (سلسلة نجيب محفوظ)
تدمك: 7 - 239 - 421 - 977 - I.S.B.N - 978
١ - الإبداع فى الأدب العربى .
(أ) العنوان .
رقم الإيداع بدار الكتب 24220 /2009

عادل عوض

تعدد الأصوات
فى الروايات المحفوظية

الهيئة المصرية العامة للكتاب
كورنيش النيل - رملة بولاق - القاهرة
ت: 25775000 / 25775228
فاكس: 25754213(00202) - ص.ب 235 - الرقم البريدى 11794 رمسيس
الموقع: www.egyptianbook.org
البريد الإلكترونى: E-mail:info@egyptianbook.org

الإهـــداء

إلى أمى الحبيبة..

أمدّ الله فى عمرها

تقديم

يجذبنى - منذ سنوات عدة - الجدل فى قضايا الشكل الفنى للإبداع، حتى صرت أضع عينى على تقنيات بناء النص قبل موضوعه ومرامى أفكاره، باحثًا عن أسباب التشكيل، وظواهره، وعناصر الأسلوب، التى تحقق للقول الأدبى كيفيته قبل ماهيته، وقد حفزتنى إلى ذلك المناهج النقدية الحديثة التى غدت تعنى بالنص دون المنتج، وبالخطاب بنية أدائية قبل الرسالة موضوعًا بين مرسل ومتلقٍ.

دفع بى اهتمامى بالفن القصصى إلى جعل الرواية ميدانًا لدراسة تلك التقنيات، لاسيما بعد أن وجدت أن معظم الدراسات الأدبية تتجه إلى تحليل المضامين والاتجاهات الفنية العامة للأدباء قبل عنايتها بعناصر بناء نصوصهم الإبداعية، حتى أصبحت دراسة مظهر من مظاهر الشكل الفنى عملاً تكميليًا ملحقًا بموضوع، يبحث مشكلة مضمونية ذات رؤية اجتماعية، أو سياسية، أو فكرية معينة، وترتب على ذلك تعامل سريع مع مصطلحات الشكل الفنى وطرائق أدائه.

وقد اخترت أن أعالج أكثر الحقب الزمانية نتاجًا للتجديد التقنى الذى استحدثه رائد الرواية الكبير نجيب محفوظ (1911-2006) منذ الستينيات، ويمثل فى الوقت نفسه مرحلة فنية ناضجة اتضحت فيها ملامح تجريبية عدة

استلهمت من الفن القصصى العالمى رؤى واتجاهات وأساليب وحتى مغامرات، كما يشكل أديبنا نجيب محفوظ ـ عميد الرواية العربية ـ ظاهرة فريدة فى تاريخ الرواية ليس فى مصر وحدها بل فى العالم أجمع، عالج الكتابة مبدعًا مجددًا ما يزيد على نصف قرن، وعبر بالرواية العربية من بداياتها الرومانسية التاريخية إلى الواقعية الاجتماعية ثم الحداثة وما بعد الحداثة، فقطعت الرواية العربية على يديه وفى حياته مسيرة الرواية فى الغرب فى ثلاثة قرون تقريبًا.

ومن ثم كان البحث معقودًا على عنصر محدد من عناصر الفن الروائى ألا وهو " تعدد الأصوات "، فى طريق ندرت فيه الجهود النقدية والأكاديمية المتخصصة فى هذا الموضوع، مما جعل مهمة الباحث أكثر صعوبة، وغربته فى مضمار بحثه أكبر وحشة، وأسهل عرضة إلى المخاطر، قياسًا على صعوبات البحث الرئيسية ومخاطرها التقليدية.. بيد أننى أعترف أن أدب هذا الكاتب الكبير حظى بدراسات أكاديمية ـ وغير أكاديمية ـ عدة، لكنها دراسات اهتمت بالعام قبل الخاص، وبالكل قبل الجزء، وبالمضمون قبل الشكل.. الأمر الذى حدا بى إلى اختيار " تعدد الأصوات فى روايات نجيب محفوظ " بوصفه تكنيكًا بنائيًا محددًا فى الرواية، كما يمثل تقنية بنائية وافدة من المسرح أعرق الأجناس الأدبية، حيث يشكل تعدد الأصوات فى البناء المسرحى أساسه الأول، فى حين يدخل عنصرًا مساعدًا فى الفن السردى الروائى .

يتناول البحث " تعدد الأصوات " حين يكون تكنيكًا فنيًا فى البناء الروائى، وهو ما عزز أهمية دوره فى بناء الرواية بوصفها ذات انتماء سردى فى أصلها، دون أن يفترض البحث هامشية أو أساسية مسبقة .. والرواية جنس أدبى حديث قياسًا على المسرح جنسًا ومصطلحًا وإبداعًا وتجربة، فقد اعتمدت على إضاءات من جنس المسرح، كشفت للباحث ما استغلق أو ما التبس عليه، فكانت الإفادة المرجعية والتأسيسية من الفن المسرحى ذات أثر كبير فى إيضاح مصطلحات ومفاهيم شحت فيها التنظيرات فى مجال الرواية، ولكن على الرغم من ذلك ظلت هناك صعوبات فى عملية الفرز والتصنيف بين مفهوم " تعدد الأصوات" وسماته وأهدافه، وعلاقاته المتداخلة بالسرد العام للرواية، ذلك أن ميدان الكتابة

المتخصصة فى موضوع " تعدد الأصوات " ليس فسيحًا، وهذا وصف متفائل، إذ يكون فى بعض المواضيع والدراسات ضيقًا إلى حد الاختناق، فيترتب على الباحث جهد بحثى مضاف .

أما الصعوبة الأخرى المرتبطة بندرة المراجع النظرية، فإنها تتصل باختيار عنوان البحث، الذى يتطلب الإيغال فى بحث تفاصيل تكنيك واحد من بناء متكامل أولاً، ومن ثم محاولة اكتشاف أثر تلك التفاصيل فى إغناء العملية الإبداعية للنص، ومدى العلاقة التفاعلية بين طرفى الحوار والسرد فى أطر زمانية ومكانية مختلفة، تخضع لرؤية الفنان الساعى إلى تشكيل فضائه الروائى الذى يمثل وسطًا لحركة وجهة النظر .

وقد جاءت هذه الدراسة فى تمهيد، وفصول أربعة، أتبعتها بالمصادر والمراجع...

عالج التمهيد الإرهاصات الأولى فى الفكر الفلسفى والتراث الأدبى والكتب السماوية وتأثيرها فى نشأة هذا التكنيك .. وخلص أيضًا ـ إلى أن هناك عاملين يؤثران فى توجيه "تعدد الأصوات" وتحديد سماته وخصوصيته البنائية، هما : المذاهب الأدبية، والعامل التكنولوجى.. فقد أسهمت المذاهب الأدبية فى التأثير فى لغة الجنس الأدبى الذى ينشط من خلاله، ومن ثم التأثير فى تركيبة الصياغة اللغوية والأسلوبية للإبداع، ويصيب "تعدد الأصوات" جزءًا من ذلك التأثير .. أما العامل التكنولوجى فيتجلى أثره فى اختراع السينما، وأجهزة المرئيات، والمسموعات، من أبسط أنواع العدسات إلى الكاميرات المعقدة، وصحب ذلك ظهور الرواية السينمائية، والرواية التليفزيونية، والرواية الإذاعية، فاقتضى أن يلتزم تعدد الأصوات بشروط تختلف عن شروط وجوده الأدبى فى الرواية، أو القصة، أو المسرحية ، بوصفها أجناسًا أدبية قديمة، فالحوار المكتوب للإنتاج بفعل عامل التكنولوجيا المسموعة، أو المرئية يراعى عناصر تكوين الفنون السينمائية والإذاعية قبل أى شىء آخر .

واهتم الفصل الأول بدراسة مفهوم " تعدد الأصوات "، وطريقة أدائه لدوره الفنى فى النص الأدبى، فوقف عند تعاريف النقاد لهذا المصطلح، ولاحظ أن

استخدامه يبدو فى بعض الكتابات والدراسات النقدية اعتباطيًا أو عفويًا، ويفتقد منهجية الرؤية الحديثة التى تبناها البحث.

وعنى الفصل الثانى، بالوقوف عند السمات البنائية لتعدد الأصوات، محددًا مجموعة من الخصائص الفنية التى تؤدى وظائف عديدة فى تقديم الصورة الفاعلة لهذا التكنيك، بما يتيحه معطى روايات نجيب محفوظ .

وتناول الفصل الثالث أركان البنية الروائية، فيدرسها من خلال مناقشة القضايا التى توضح طبيعتها، وهى: الشخصية، والحدث، والزمان، والمكان، وعلاقة هذه العناصر بعضها ببعض، وأثرها فى بنية تعدد الأصوات .

أما الفصل الرابع، فقد اختص بتقنيات السرد الروائى، فيبدأ بتحديد المصطلح، وسرعة الإيقاع وبطئه، واستخدام أساليب السرد من تكنيك تيار الوعى، وأسلوب التحقيق، والحلم، والأسلوب الوصفى، والحوار.

وخضعت هذه الدراسة لمنهج تاريخى فنى، قام بحصر الأعمال الروائية التى أبدعها الكاتب الكبير نجيب محفوظ وانتمت لتعدد الأصوات، فرصدها، فتتبع الظاهرة تتبعًا تاريخيًا، وعرض لنموها وتطورها، ويقوم بعملية النقد والتقويم والمقارنة لكل سمة من سماتها.. ولم تحاول فى كل ذلك التعصب لسمة، أو الغض من رأى، بل كانت تقول ما ترى أنه أقرب إلى الحق وأميل إلى الصدق .

وفى النهاية.. لقد حاولت من خلال هذا البحث، أن أقف على أهم مظاهر تطور البناء الفنى فى روايات نجيب محفوظ، عن طريق " تعدد الأصوات " فى أدبه، الذى حظى باهتمام نقدى واسع، وكتبت حوله دراسات نقدية كثيرة، وإن أخفقت معظم هذه الدراسات فى تشريح هذا النمط الدرامى والحوارى بشكل مدهش، بسبب افتقار هذا النقد إلى المصطلح النقدى الدقيق وقصور أدواته .. فإن تحققت هذه الغاية، فهذا ما أتمنى، وإن كانت الأخرى، فحسبى أننى لم أدخر جهدًا، أو وقتًا فى سبيل الوصول إلى الحقيقة .

وعلى الله قصد السبيل

عادل عوض

أكتوبر 2004

التمهيد

الإرهاصات الأولى لنشأة تعدد الأصوات

شهدت الرواية الغربية ـ منذ بدايات القرن العشرين تطوراً كبيراً، فإذا كان "هنرى جيمس" (1843-1916)، قد نظّر لمصطلح " وجهة النظر " ومن ثم فقد أثر بهذا المصطلح فى تطوير الفن الروائى ووسائل التقنية السردية، فإن " ميخائيل باختين " (1895-1975)، قد لعب دوراً مماثلاً عندما اكتشف الخصوصية النوعية للبناء الفنى لروايات دوستويفسكى (1821-1881).

ومما لاشك فيه أن ما وقع عليه " باختين "، يعد اكتشافًا نقديًا مهد لانتشار رواية تعدد الأصوات بين المبدعين المتميزين بخاصة.. وكان " باختين " قد جاء فى وقت تزاحم فيه النقاد على قصعة الجانب الفكرى والأيديولوجى لروايات دوستويفسكى، حتى وصلت بعض الرؤى بنقادها حد الإسقاط، ليجعلوا من وجهة نظرهم الإسقاطية عقائد كاملة الأبعاد التنظيرية والتطبيقية، وغالبًا ما مثلت بعض هذه الرؤى تدليلاً سيئًا جاء على حساب البناء الفنى المتجاهل فى تلك النقدات .

وعندما قال " دوستويفسكى" كن شخصية Personality، فإنه لم يقصد الطبع المتميز Character، ولم يقصد النمط Type، ولم يقصد المزاج Temperament، الذى يكون مادة تصويرية فى الأدب، وإنما قصد الشخصية المتمتعة بحريتها الداخلية ـ الاستثنائية ـ وبنزعتها الاستقلالية عن الوسط

الخارجى[1]، ولذلك قال " باختين " : " إن دوستويفسكى شأنه شأن بروميثيوس جوته لا يخلق عبيداً مسخت شخصياتهم مثلما فعل زيوس، بل أناساً أحراراً مؤهلين للوقوف جنباً إلى جنب مع مبدعهم، قادرين على ألا يتفقوا معه، بل وحتى يثوروا فى وجهه.. إن كثرة الأصوات وأشكال الوعى المستقلة وغير الممتزجة ببعضها، وتعددية الأصوات Polyphone الأصلية للشخصيات الكاملة القيمة ـ كل ذلك يعتبر بحق الخاصية الأساسية لروايات دوستويفسكى "[2].

ويجدر بنا أن نتعرف على تاريخ نشأة رواية تعدد الأصوات، وهل كان " دوستويفسكى" هو الرائد صاحب الأولوية الأولية أم أن هناك من سبقه إلى فكرة الأصوات ؟!.

إن الدافع لطرح هذا التساؤل هو مجرد قناعة شخصية وقياس علمى يرفض أن نسترخى دائماً مع الرائد الأول والأوحد فى مجال الإبداع الأدبى بصفة عامة، لأنه من المفترض أن هناك بعض الإرهاصات المساعدة، ثم المحاولات غير الناضجة، فالمحاولات الناضجة مع الرائد، ثم المحاولات اللاحقة ..

أما البدايات فهى قديمة قدم " أفلاطون " (427 –347 ق.م)، الذى استخدم الحوار النثرى على نطاق واسع فى مجال تحليل الأفكار والاتجاهات المثيرة للخلاف والجدل، وفى مجال السخرية من الأغراض المرضية التى تصيب الأفراد والجماعات، وبذلك يعد " أفلاطون" رائداً لفن المحاورة التى تدور حول أفكار محددة .

وقد امتدح " أرسطو " (384–322ق.م) " هوميروس " عندما كان لا يدخل الشاعر أو الراوى فى عرض الأحداث إلاَّ نادراً، ليترك فرصة الظهور والعرض للشخصيات.. وهو تحديد وتحجيم مبكر لدور المؤلف والراوى الذى أصبح سمة من أساسيات إنجاح رواية تعدد الأصوات فى صورتها الفنية الآن[3].

غير أن ذلك الشكل الحوارى الذى وردت من خلاله مضامين " أفلاطون " و" أرسطو" بقى مفتقداً الطاقة التوصيلية المؤثرة التى على الحوار أن يؤديها،

فتلك المحاورات تضم عناصر الصراع المهم، ولكنها لا تأتى من خلال الحركة التى تظهر التبدل والتطور للشخصيات المقدمة، وإنما هى محاورات فى صيغة سؤال وجواب لقضايا فلسفية ومنطقية، تأتى غالبًا فى إطار المناقشات الفكرية، غير أنه كان للطابع الكرنفالى تأثير فى تكوين ذلك الحوار وصياغته " وعلى الرغم من الشكل الأدبى المعقد جدًا لـ " الحوار السقراطى" وعلى الرغم من عمقه الفلسفى، فإن أساسه الكرنفالى لا يحتمل أى شك "[4]؛ لأنه كان يشتمل على موضوعات لها مجال فاعل فى تفكير الناس وحياتهم وطقوسهم الشعبية، كالعلاقة بين الموت والحياة، وبين الظلمة والضياء، وبين الشتاء والصيف، مما أتاح لتلك المحاورات مجالاً للحركة أبعدها عن الأحادية التى تبعث بالملل .. بيد أن طابعها الفكرى بقى سمتها الظاهرة.

ثم يعزز " سقراط " هذا الإرهاص الباكر لفكرة الأصوات فيما عرف باسم : " الحوار السقراطى " الذى تميز بأسلوبين : السينكريزا Sinkriza، والأناكريزا Anokrize، أما الأول "السينكريزا " فكان يقصد به القدرة على أن تثار كلمة المناقش أو تستفز، وكان يلعب "سقراط" هذا الدور الاستفزازى (أى استفزاز الكلمة بالكلمة) ، ولذلك كان محاورو " سقراط" أصحاب أيديولوجيات ـ رغمًا عنهم ـ وكانت فكرة الحوار السقراطى تقترن بصورة حاملها[5].

ونفهم من هذا الإرهاص الاجتماع بأفكار متباينة متحاورة حول موقف أو قضية بعينها، وهى نفسها الفكرة الأساسية التى تتحلق حولها الأصوات الروائية فى رواية تعدد الأصوات.

وكان ـ أيضًا ـ للمسرح دوره الفعال فى هذا التوجه الفنى، ففى أعقاب عصر النهضة سادت المحاورات الخاصية الأفلاطونية التى تعتمد على الإيحاء والتلميح حتى يعمل المتحاور فكره وعقله ويصل إلى استنتاجه بنفسه، كما تألقت سرعة البديهة التى اشتهرت بها محاورات " لوسيان " الساخرة فى محاورات عدد كبير

من الأدباء الذين أعادوا صياغتها فى ضوء عصرهم وواقعهم.. وتعد مقالة " جون دريدن " (1631-1700)، "فى الشعر الدرامى"[6]، من أرقى ما وصل إليه فن الحوار الذى يستخدم عناصر وصفية وخيالية لتجميل الشكل.

ومعنى هذا، أن الحوار والصراع والحركة عناصر تتلازم فى تقديم كتابة تصلح للأداء المسرحى المرسل إلى جمهور، غير أن هناك " نوعًا من الكتابة المسرحية ينزع نزعة فلسفية تأملية وعندئذ يكون من الصعب فهم المسرحية ممثلة، ويكون من الأجدى قراءتها، وهذا هو النوع الذى يتفق ووجهة نظر أرسطو فى آن المسرحية يمكن أن تقوم بغير تمثيل ولا ممثلين"[7]، غير أن أهمية الاعتناء بالحوار فى هذه الحالة تتضاعف لأنه الوسيلة التى ستأخذ على عاتقها أداء مسئولية غيرها من الوسائل، وهى الحركة المشخصة.. ولأن لغة المسرح جاءت فى صيغة الشعر منذ الإغريق ومن بعدهم الرومان، فقد انعكس ذلك فى صيغة تنفيذ الحوار وتعدده، إذ اهتم اليونان القدماء بكتابة الحوار المسرحى شعرًا، وهو أمر يحدد مبكرًا، شكلاً فنيًا خاصًا للغة حديث الشخصيات المسرحية، فضلاً عن الخصوصية الواجب توافرها أصلاً فى لغة حوار أية مسرحية حين تكتب فى صيغة نثرية، وتزداد هذه المسألة أهمية من خلال ارتباطها بحقيقة أن الفن المسرحى ولد شعريًا فى صياغة حواره، وانتقل إلى الصياغة النثرية بعد ذلك .

وقد كان الحوار الشعرى فى المسرحين اليونانى والرومانى القديمين " ينبع من الموقف الذى لا ينبغى أن يتجاهله الشاعر أو ينساه لينطلق فى التعبير عن خواطره أو مشاعره الخاصة، وذلك لأن الحوار الدرامى موضوعى بطبيعته، ويجب أن يظل موضوعيًا، ويبين ذلك تميز الشعر الدرامى عن الشعر الغنائى.."[8]، ولكن هذه الموضوعية ليست منفصلة كليًا عن جذور تمتد إلى ذات الشاعر؛ لأنها نابعة بتحفيز منها وبتأثير المحيط الخارجى - أيضًا - فالمسرحية الإغريقية " لم تكن مسرحية درامية فحسب، بل كانت تسعى إلى إشباع حواس

النفس كافة بجمعها بين الشعر والغناء والموسيقى الخفيفة والرقص والفنون التشكيلية التى تتمثل فى الديكور والتماثيل والملابس "(9).

فالحوار المكتوب شعرًا يحقق متعة جمالية ذات تفاعل مع معطيات المتع التى تقدمها الفنون الأخرى المشتركة فى إنتاج النص المسرحى اليونانى القديم، غير أن الغنائية كانت تتخلل فى الحوار الدرامى ذات الطابع الموضوعى بل كانت تهدده أيضًا؛ لأن الدراما أصلاً كما يصفها " بيلينسكى هس " " توفيق بين العناصر المتعارضة، بين الموضوعية الملحمية والذاتية الغنائية، غير أنها ليست بملحمة ولا بشعر غنائى، بل هى نوع ثالث، جديد تمامًا ومستقل رغم أنه ترتب عليهما معًا، ولأن الدراما عند الإغريق كانت، وكأنها نتيجة ترتبت على الأدب الملحمى والغنائى"(10).

وعلى الرغم مما يمكن أن يقال فى الشكل الحوارى المتعدد للأعمال المبكرة لليونان والرومان القدماء، تبقى الدلالة واضحة فى أهمية توظيف الحوار أو اعتماده أساسًا فى إيصال الرسالة أو تجسيد الحالة الاجتماعية والإنسانية المراد تصويرها، كما يمكن أن تكون النقاشات الفلسفية التى اتسمت بفقدانها عنصر التشويق والمفاجأة والحركة والتجسيد، وبأحادية مستوى نبرات الشخصيات المتحاورة، تعبيرًا عن حركة غير منظورة تشخيصيًا، وهى حركة وعى وصراع أفكار أكثر منها نقل توترات مواقف يومية مما يشبه التى تقع فى الحياة عادة، ولعل ذلك دفع بـ "ميخائيل باختين" إلى الاعتقاد بأن " الحوارات السقراطية هى روايات العصور القديمة "(11)، وهى جزء لاستخلاص الأفكار عبر سلسلة استفهامات لاستدراج المخاطب إلى البحث عن حقائق، وذلك لقدرة ضمنية فى تلك الحوارات لأن تكون تجسيدية بجدلها العميق وجدتها الفكرية، وقد كان لأفلاطون محاورتان شهيرتان هما " جورجياس " و " فيدرس"، أما فى جورجياس " فالحوار يبدأ بين سقراط وجورجياس بأن يسأل الأول : ما طبيعة الفن الذى

اختص به جورجياس، فيجيب هذا بأنه فن القول "[12]، فى حين يناقش قضايا الأسلوب فى " فيدرس" .

إن صور تعدد الحوار وتكويناته اختلفت عبر تطور واضح، منذ المأساة الإغريقية القديمة التى كان حوارها يتم بين الجوقة التى تؤدى أغنية جماعية وصوت فردى أو صوتين، حيث ترجع المأساة فى نشأتها إلى " أغنية جوقة تكريمًا للإله " دايونيسس " ، وأن ذلك صار أولاً مناوبة بين كلام ممثل فرد وبين الجوقة ثم أصبح عند " إيسخيلوس " يقوم إما على مونولوج/ أى كلام ممثل فرد / كما نجد على الخصوص فى مسرحية " أجاممنون " أو على ديالوج/ أى كلام اثنين من الممثلين فى تناوب مع الجوقة.. وعند سوفوكليس أو يوريبيديس يمكن وجود ثلاثة ممثلين فى آن معًا. وتقوم الجوقة بدور أصغر ولكنه يبقى مهمًا "[13]؛ لأن الجوقة ليست شخصية بل هى مفهوم عام كما يصفها " ليون شيللر"، الذى يرى ـ أيضًا ـ " أن الجوقة فى المسرح الإغريقى القديم لم تكن أبدًا عنصرًا خارجيًا وعضوًا من جسد مغاير وتوقفًا يقطع مجرى الحدث.. إنها لم تلعب كذلك دور مجرد شخصية أخلاقية متأملة صورة سطحية وخاملة، ذلك أنه بالنسبة لذلك العصر تعد الجوقة على حسب تعبير هيجل (1770-1831): الجوهر الحقيقى للنشاط والحياة البطولية والأخلاقية نفسها "[14].

ونتبين هنا أن المتحاورين استقلوا تدريجيًا داخل النص المهيمن للجماعة المجسدة لقيم عقائدية مقدسة، وليس ذلك استقلالاً كليًا، إذ ظلت الأصوات الفردية والثنائية تعقد صلات مع صوت الجوقة؛ لأن الحوار المأساوى الإغريقى القديم ظل فى حدود مرجعية مهيمنة، يسير فى ضوء عنصر له صفة السيطرة والتوجيه، ذلك هو صوت الجوقة، فعند " إيسخيلوس كانت الجوقة مسئولة عن ما يقرب من نصف كلام المسرحية، ولكن عند سوفوكليس ويوريبيديس كانت النسبة أقل بكثير، وعندما كان سينيكا فى روما يكتب مسرحياته لتتلى أمام جماعة صغيرة، أصبحت مقاطع الجوقة مجرد فواصل كلامية بين الفصول "[15].

ومن ثم فقد كان الحوار يعبر عن القيمة المعطاة للشخصية بحكم التأسيس الفكرى لها اجتماعيًا ودينيًا، والمأساة الإغريقية هى ذات صياغة مفخمة لأصوات " شخصًا قصيًا مقنعًا يلبس برجليه كوثورونى ـ وهو حذاء سميك النعل برقبة ترتفع إلى منتصف الساق ـ ويضع أونكوس ـ وهو غطاء رأس يشبه العمامة ـ على رأسه، فيصبح ارتفاعه بذلك سبعة أقدام ونصف تقريبًا، وكان يساهم فى طقس دينى ومدنى فى احتفال خاص "[16]، وكان فى أدواره ينتقل من تمثيل الشعب إلى تجسيد دور الملك أو البطل فينطلق بكلمات فخمة لشاعر له مكانه المرموق، ويشعر بأنه فى الأعلى حتى فى أثناء سقوطه، وإننى إذ أسوق هذا الرسم التقريبى لشخصية ممثل إغريقى كان يقع عليه دور التجسيد الحقيقى للفكر الاجتماعى والفلسفى الذى يقود المجتمع من الداخل، إنما أسعى للتدليل على أن الكاتب كان يركز على مواصفات لغوية وتعبيرية خاصة فى حواره، لتحقق له ذلك البناء، فالأشخاص المأساويون " بشر مثلنا، غير أنهم يتميزون بعظمة لا نصل إليها، وهم مطالبون بمواجهة مصائب أكثر شدة من مصائبنا"[17]، وكان ذلك يقع ضمن علاقات متوازنة بين عاملى الإشفاق والخوف وهو الذى يميز العمل المأساوى ويجسد التجربة المأساوية وهو ما وصفه أرسطو بالتطهير .

لهذا ينبغى أن يكون كل ما فى المسرحية من شخصيات، وحوار، موضوعًا فى خدمة الحركة، وإلاّ فقد أهميته بالنسبة للمسرحية وللمتلقى، فالمتفرج أو القارئ إذا وجد أن موقفًا معينًا فى المسرحية، بما فيه من تعدد للحوارات لا ينبع تلقائيًا مما سبقه من مشاهد ولا يؤدى ـ بالتالى ـ إلى مزيد من حركة تدفع قصة المسرحية إلى الأمام، وتملك عليه أكثر انتباهه، شعر باهتمامه يفتر، ولذته فى تتبع المسرحية تقل، لذلك فإن الحوار الجيد الذكى وتعدده الحافل بالأفكار، الزاخر بالفكاهة ـ وهو فى معظمه حوار جيد من الناحية الدرامية ـ يقوم بالمهمة الأساسية لكل حوار درامى، وهى دفع المسرحية قدمًا، وإفساح مجال التطور أمامها، وكشف جوانب الشخصيات المختلفة لبعضها البعض ولنا، والمساهمة فى

إحداث الصراع فيما بينها، وإجلاء نواحى الصراع الداخلى للشخصية الواحدة، إن كان ثمة صراع من هذا القبيل فى دواخل الشخصيات .

هكذا يتصل تعدد الحوار بأوثق سمات الحياة وهى الديمومة فى إقامة التواصل، ومن ثم فقد عرف الإنسان منذ فجر البشرية أهمية الحوار وتعدده، فاتخذه وسيلة من وسائل البحث عن البقاء، وحين لم تكن اللغة المتداولة سوى أصوات إشارية محدودة جدًا ورسومات على جدران الكهوف وأحجار الجبال، كان الإنسان القديم يجهد نفسه من أجل عقد صلة مع الطبيعة لتحصين نفسه بطمأنينة من مجهول يخيفه ويلحق به الويلات، فعندما ظهرت اللغة أول مرة " لم تكن لغة كلامية بل كانت بالإشارة عن طريق الإيماء والتعبير الوجهى. وكانت حكاية للصوت الطبيعى والحيوانى عن طريق الصيحة والصفير والصرخة، وارتفعت قدرة النطق لدى الإنسان وتحولت إلى قدرة على الكلام البشرى بتقدم علاقات بعالمه الاجتماعى وبرقى أدوات عمله باعتباره ـ أى الإنسان ـ كائنًا منتجًا لعيشه "[18].

وربما كان ذلك حوارًا من طرف واحد حيث ثمة مرسل وليس هناك متلقٍ خارجى، فقد كان الطرف المتلقى فى حقيقة الأمر هو نفسه الطرف المرسل، غير أن قناعة راسخة متوارثة فى وعى المرسل الفردى والجمعى بإمكانية استلام المتلقى الغائب رسالته، يجعل تلك العملية تدخل فى مجال العمل الحوارى، فضلاً عن آن بقاء تلك الصيغة الحوارية أحادية لا يخرجها من سياق الحوار، بل يخصصها فى ميدان الحوار الداخلى.. فالحوار قبل أن يكون قضية فنية بنائية تنحصر فى التكوين الأدبى للنصوص، هو خصيصة مهمة فى التكوين البشرى منذ عهد الإنسان الأول، وأن ذلك هو الذى ساعد فيما بعد على جلاء مفهومه الأدبى، لأن " الكائن البشرى ذاته غير متجانس ولا يمتلك لغة وحيدة، بل هو لا يوجد إلاَّ فى حوار لأن فى داخله يوجد الآخر، ومن ثم يستحيل أن ندرك الآخر خارج غيريته، أى خارج العلائق التى تربطه بالآخر "[19].

غير أن الانتقال إلى الحوار ـ بوصفه ـ صياغة فنية، يدعونا إلى تناول طبيعته الأدبية التى تسمه بما يجعله مميزًا به .. فالحوار الأدبى، وإن بدا فى الظاهر حوارًا بين شخصين فهو فى حقيقة الأمر غير محصور فى هذا المدى المنظور، وإنما يمر عابرًا إلى المتلقى الذى يكون بمثابة الشخص الثالث غير المرئى بين هذين الشخصين المتحاورين فى موقع داخل النص وهو الذى يجعل من دائرة الكلام دائرة مفتوحة غير منغلقة، ويعطى للحوار الأدبى سمة دقيقة وثابتة تنقله من كونه حديثًا بين Between، إلى الحديث من خلال Through [20]، فضلاً عن أن الحوار قبل كل شىء مثله مثل السرد يتوجه إلى متلق آخر داخل النص هو المروى له، يكون شخصية افتراضية خيالية يتوجه نحوها الراوى والشخصيات بالخطاب .

ومنذ ذلك الوقت ـ وحتى الآن ـ فإن تعدد الحوار جذب إلى حظيرته كثيرًا من المفكرين والفلاسفة والأدباء وغيرهم من الذين مارسوا هذا الفن، بل وقننوا أساليب استخدامه وتوظيفه بفعالية فى مجال التعبير الأدبى عن مضامين مختلفة ومتنوعة، حتى يتمثل لحتميات الفن ووضعياته ويكون ذا أثر وظيفى فى إقامة البناء المتعدد، وذلك باستغلال عامل التطور الحيوى الذى ينقلنا من حالة إلى أخرى ومن موقف إلى موقف، ثم يصعد بنا إلى قمة الأحداث، ويهبط بنا إلى حيث نهاية المسرحية أو النص القصصى .

ومن بين العوامل التى ساعدت على نشأة رواية تعدد الأصوات الرواية الرسائلية Epistolary Novel، التى ظهرت فى القرن الثامن عشر، ويجرى سردها من خلال الرسائل التى Jfue بها شخصيات الرواية إلى بعضها بعضًا، والتى يؤدى فيها التبصر الذاتى دروًا مهمًا، حيث تعتمد على شخصيات مستقلة ومتحاورة، والتمتع بالاستقلال وبالحوار جاء بشكل أكثر تطورًا فى رواية تعدد الأصوات، حتى إننا نعده من أهم الخصوصيات المميزة لتكنيك تعدد الأصوات.

ومن الأمثلة على الرواية الرسائلية رواية " باميلا " للكاتب الروائى "رتشاردسون" ، ورواية " إيفيلينا " لبيرنى.. وتعد رواية " ماجدولين " أو " تحت أشجار الزيزفون " للكاتب الفرنسى " الفونس كار " ، التى ترجمها إلى العربية مصطفى لطفى المنفلوطى (1876-1924)، صورة متطورة وجيدة لرواية الرسائل التى استقرت على عدد محدود من الشخصيات، وتحلقوا جميعًا حول قضايا واحدة، وكان الحوار عبر الرسائل المتبادلة بين الشخصيات، ومن هنا توجد مشابهة ـ إلى حد ما ـ بين رواية تعدد الأصوات ورواية الرسائل.

ولكن الاكتفاء بواسطة الرسائل وحدها يجعل الرواية غير عملية ويجردها من مرونتها وفنيتها، فلابد إذًا من أن يرافق ذلك وصف حى لشخصيات تتحرك وتنتقل، لأن مؤلفى مثل هذا النمط لا يهتمون بالشخصيات والأحداث، قدر اهتمامهم بشد انتباه القراء نحو ظاهرة معينة تكون هدفًا للعمل الروائى الذى أبدعوه، ولكن الوصف والحركة، والتركيز والتصفية والاختيار وتخليص الفعل من الشوائب، والاكتفاء فى ذلك بالعناصر الدالة الموحية هى من أهم السمات التى يعنى بها البناء الفنى لتحقيق هدفه من الأداء السليم .

هذه الإرهاصات التى جدت وجعلت هذه الرؤية المنطقية غير مقبولة، أفرزت كتابًا روائيين، ثاروا على تقاليد الرواية، وكانت ـ فى نفس الوقت ـ نبراسًا لتعدد الأصوات.. وأول هؤلاء الكتاب العظام " فلوبير" (1821-1880)، الذى أتى برؤيته الخاصة فى إخفاء الكاتب /الروائى تنظيريًا، ثم محاولته التنفيذية فى " مسرحة الأحداث " واحدة من المحاولات التى مهدت بقوة لرواية تعدد الأصوات من بعده، لأن هذا النمط يعتمد فى نجاحه على التوارى المقصود من الروائى، وعلى فكرة الحوار أو مسرحة الأحداث، على الرغم من أن " دوستويفسكى" كان الأجدر بالتنفيذ النموذجى لتعدد الأصوات[21].

ويخطو " أندريه جيد " (1869-1951)، بالسرد الروائى خطوات مهمة، وذلك حين رفض فى بعض أعماله أن يكون للشخصية اسم تعرف به، كما أنه ابتكر

أسلوب " المناجاه" لأول مرة فى تاريخ الرواية، وخير مثال على ذلك روايته الرائعة " مزيفو العملة" التى ظهرت عام 1926 [22]، التى تعد البداية الحقيقية لإبداع "أندريه جيد" كما أنه مبتدع هذا اللون فى الرواية الفرنسية، وبذلك حقق قفزة نوعية فى بناء السرد، تتعلق بالرؤية، والراوى، ووجهة النظر، فلم تعد الأحداث تروى من وجهة نظر " الراوى" كلى العلم أو واسع المعرفة فحسب، بل صارت الشخصية تشارك الراوى رؤيته وصوته .

إن هذه المحاولات من " أندريه جيد " فى رواية " مزيفو العملة " ـ فضلاً عن كتاباته وتأملاته النقدية، والتى تشير إلى حلمه بكتابة رواية على غرار السيمفونية الموسيقية، تستلهم من " الفوغ " .. هذه الجهود وغيرها أثمرت فى السرد والرؤية التقليدية، وكما يقول " البيرس"، فقد " تغيرت الرواية إذًا كمنظر يشاهد من الطائرة، حين حلت محل نقطة النظر الوحيدة، التى كانت تحدد راوى الرواية التقليدية، وجهات نظر متعددة.. كما يخبرنا "البيرس" فى كتابه الممتع " تاريخ الرواية الحديثة" أن " جيد " شرح فكرته للأديب" مرتان دوغار" ، إذ يذكر الأخير أن " جيد " أخذ ورقة بيضاء، ثم خط عليها خطًا مستقيمًا، ثم تناول مصباحًا وحرك النقطة المضيئة منه ببطء من أول الخط إلى آخره، وقال لى " هذه هى روايتك " باروا" وهذه هى روايتك " أسرة تيبو " .. أما أنا فإليك كيف أريد أن أؤلف روايتى " مزيفو النقود" قلب الورقة ورسم عليها نصف دائرة كبيرة، ووضع المصباح فى وسطها، وإذ حركه فى موضعه جعل يدير شعاعه على طول الخط المنحنى، ممسكًا بالمصباح فى نقطة المركز هل فهمت ما أعنى .. إنهما نوعان من الجمالية، أما أنت فتعرض الأحداث عرض مؤرخ فى تتابعها الزمنى.. وأنت لا تروى فقط حادثًا ماضيًا من خلال حادث حاضر"[23].

ورغم أن " مزيفو العملة " لم تكن رواية على درجة عالية من الأهمية، فإن محاولات "جيد" ستثمر فيما بعد جماليات " وليم فوكنر " (1897-1962)، فى روايته "الصخب والعنف" عام 1929، ولورانس داريل (1912– 1990)، فى

"رباعية الإسكندرية " عام 1950، و" ميشيل بوتور " (1926-   ) فى روايته " درجات " عام 1960، حيث تمثل هذه الأعمال - وغيرها - الرواية النسبية التى توازى على الصعيد الأدبى نسبية " آينشتين " (1879-1955) فى الفيزياء، لأن أكثر من بُعد للشخصيات سيظهر فى الرواية، وسنرى كل شخصية من وجهة نظر وزوايا رؤى متعددة .

وتعتبر رواية " الصخب والعنف " لفوكنر، رواية حديثة؟ اتبع الأديب فى كتابتها التقاليد التأثيرية التى ترى عند من سبقه من الروائيين، أمثال : جيمس، وويلز.. وغيرهما، وهى التقاليد التى توضح أن الحياة لا يمكن روايتها، بل هى التى تترك بصماتها على العقل، كما أنها تقول : إن على الكاتب أن يسمح أو يتظاهر بأنه يسمح للقصة أن تتحدث عن نفسها وحينئذ لا يجب أن يتدخل الأديب[24]، كما أن هذه الرواية تحكى قصة " البراءة المفقودة " إلى جانب أنها تاريخ للتحول من الداخل لعائلة تعيش فى أغلب أوقاتها على الماضى.. إن هذه الرواية بأقسامها الأربعة معروضة فى غير نظامها المألوف الفعال[25].

وأخيرًا يمكن القول إن رواية " الصخب والعنف"، إنما تخدم غرضًا آخر فى تاريخ أعمال " فوكنر "، فهى تصلح كصورة للخبرة الأساسية للجنوب، تتمثل فى أن معانيها العميقة التى تتصل بالتاريخ إنما تستمد من مادة روائية كانت تدور فقط حول أسرة واحدة.. ولقد قال " فوكنر " : " إن رواية " الصخب والعنف " إنما تستمد أصولها من انطباع فتاة صغيرة كانت تلعب على فرع شجرة فابتل سروالها.. " أما المادة المستعملة فيها فقد نظر إليها من رواية تعتبر فى حالة الانحلال الاجتماعى أفيد الزوايا للكاتب - ذلك الانغماس فى مشهد محلى، والابتعاد عنه فى وقت واحد مما يحدث تأثيرًا تراجيديًا وتهكميًا فى آن واحد، أى أنه اتهام موجه للحياة الحديثة فى صلب هذا العمق الرائع .

أما رواية " رباعية الإسكندرية " لورانس داريل، فهى الرواية النسبية التى توازى على الصعيد الأدبى نسبية " أينشتين " فى الفيزياء، حيث يظهر أكثر من

بعد للشخصيات داخل الرواية، كما نرى كل شخصية من وجهة نظر وزوايا رؤى متعددة.. إنها رواية مختلفة العدسات، تقول " جوستين " صاحبة الجزء الأول من الرباعية، وهى جالسة أمام المرايا المتعددة عند الخياطة، مخاطبة الراوى الإيرلندى : " انظر، خمس صور مختلفة للموضوع نفسه، لو كنت كاتبة لحاولت أن أظهر أبعادًا كثيرة للشخصية، شيئًا من النظرة ذات الأبعاد المختلفة، ولماذا لا يستطيع الناس أن يروا أكثر من منحنى واحد، فى وقت واحد"[26].

إن كلمات " جوستين " هذه، سنقرأها مع بعض التغير، فى المسرحية التى كتبها " عباس كرم يونس " ، وأوراقه التى كتبها قبل انتحاره فى رواية "أفراح القبة"، كما سنجد مصطلح "المرايا" يطلقه المؤلف على الأسلوب الجديد، فى رواية " ثرثرة فوق النيل "تقول سمارة بهجت واصفة أسلوب " كافكا " (1883-1924) فى وصفه للتجربة مرات عديدة : " هذا أقرب ما يمكن أن تكون الكلمات والأفكار عليه من الكلايدوسكوب ، نديره كل مرة شكلاً جديدًا أو حقيقة جديدة، العناصر هى نفسها، ولكن نسبها وعلاقاتها تتبدل وتتغير تبعًا لذلك التبدل "[27].

وهكذا يقدم لنا " لورانس داريل " خلال رباعيته الجميلة عالمًا شديد الثراء والتفرد، عالم الجاليات الأجنبية وملحقاتها من الأرمن، والشوام، واليونانيين، والأتراك، واليهود .. كما يرسم لنا جدارية هائلة لذلك العالم الثرى المدهش الساحر الذى غاص فيه عميقًا عميقًا، فنرى معه ألوان الحب وحبائل الشهوة، الشذوذ والفضيلة، الود والقتل، السمسرة والشعر، الجاسوسية والتصوف، نراها تتحرك جميعًا فى شوارع الإسكندرية المهجورة، وميادينها المظلمة، وفى المواخير، وقاعات الاستقبال، فى حمأة المكيدة والمكيدة المضادة[28].

وفى التراث يمكن أن نعد " القصص الدينى "، مثلاً لما يمكن لتعدد الأصوات أن يحقق من الروائع الأدبية، فهو يعد أحد أبرز العناصر التعبيرية والتصويرية التى يسعى فيها الخالق عز وجل إلى تجسيد الحجة والدليل فى الجدل الإيمانى بين الأنبياء والناس أو ليكون " تعدد الأصوات " واسطة لبناء حكائى يروى عن

الأمم السالفة عبرًا وأحداثًا.. ولعل الأناجيل الأربعة هى أقدم رباعية مكتوبة فى التاريخ ، فنحن نستمع إلى أربعة رواة، كل منهم يروى قصة المسيح عليه السلام، كما رآها أو سمعها، وكل منهم يوجه روايته إلى جماعة مختلفة بلغة مختلفة كاليهود، والرومان، واليونان... وتعدد الروايات قد استكمل للقصة جوانبها، والقرآن الكريم يتجلى عن ثراء كبير فى الاستخدامات الحوارية بأنواعها المختلفة والحوار القرآنى هو جزء من الأسلوب القرآنى كله، ويتسم بأنه محرك حى للأحداث لاسيما فى القصص الحوارية، وهو مصور للشخصيات، ويتضح ذلك خاصة فى قصة يوسف وقصة موسى عليهما السلام .

وقد يجىء تعدد الأصوات ظاهريًا خارجيًا، إذ يدار أحيانًا عبر وسيط يمثل القاسم المشترك الذى يتوجه المتحاورون من خلاله بالحديث، ففى سورة " غافر" قصة حوارية تأخذ طابع المرافعة القانونية أمام المحكمة، فكل المتحدثين على منصة المسرح يوجهون الحديث إلى الملأ من قوم فرعون، فالمتحدثون موسى وفرعون والمؤمن، لم يوجه واحد منهم حديثه إلى الآخر إلاَّ تعريضًا .. إذ كل منهم يوجه الحديث إلى قوم فرعون ليكسبهم إلى صفه.. ونلحظ ذلك فى الآية الكريمة: ﴿وَقَالَ فِرْعَوْنُ ذَرُونِى أَقْتُلْ مُوسَى وَلْيَدْعُ رَبَّهُ إِنِّى أَخَافُ أَن يُبَدِّلَ دِينَكُمْ أَوْ أَن يُظْهِرَ فِى الأَرْضِ الْفَسَادَ﴾[29]، وكذلك يأتى رد موسى عليه السلام متوجهًا إلى القوم أنفسهم ﴿وَقَالَ مُوسَى إِنِّى عُذْتُ بِرَبِّى وَرَبِّكُم مِّن كُلِّ مُتَكَبِّرٍ لاَّ يُؤْمِنُ بِيَوْمِ الْحِسَابِ﴾[30]، ثم يتوجه رجل مؤمن على مسرح القول إلى الجهة المستمعة نفسها التى يمر من خلالها الحوار وهم قوم فرعون كما فى الآية الكريمة ﴿وَقَالَ رَجُلٌ مُّؤْمِنٌ مِّنْ آلِ فِرْعَوْنَ يَكْتُمُ إِيمَانَهُ أَتَقْتُلُونَ رَجُلاً أَن يَقُولَ رَبِّىَ اللَّهُ وَقَدْ جَاءكُم بِالْبَيِّنَاتِ مِن رَّبِّكُمْ وَإِن يَكُ كَاذِبًا فَعَلَيْهِ كَذِبُهُ وَإِن يَكُ صَادِقًا يُصِبْكُم بَعْضُ الَّذِى يَعِدُكُمْ إِنَّ اللَّهَ لاَ يَهْدِى مَنْ هُوَ مُسْرِفٌ كَذَّابٌ﴾[31].

إن دراسة استقرائية لتعدد الأصوات القرآنى تقود الدارس إلى ملاحظة نوعين رئيسيين من حيث الوظيفة الدلالية للسياق القولى الحوارى فى القرآن

الكريم، الأول : هو حوار شبه عقلى يميل إلى الجدل غير القصصى، ذو مقصد دينى فى أخبارنا عن مصائر الأمم السالفة مثل أقوام نوح، وعاد، وثمود، وشعيب.. والثانى حوار قصصى يوظفه القرآن ليجعل المشاهد حاضرة مشخصة قادرة على ملء الفراغات التى تقع فى أثناء الحوار، وقد كان النوعان الأدبى والعقلى كثيرى التداول فى القرآن الكريم، فى حين اقتصر الحوار الداخلى، وهو ضمن سياق النوع الأدبى، على مواقع أقل من غيره .. ويمكن أن نخلص فى هذا المجال إلى أن القرآن الكريم ميدان فسيح لمتابعة تعدد الأصوات، ووظائفه، ودلالاته؛ لأنه شديد الالتصاق بالقصة القرآنية التى تعد الواسطة البيانية والمعنوية الكبرى فى الإعجاز القرآنى .

وينتشر ـ أيضًا ـ تعدد الأصوات فى معظم نصوص الحديث النبوى الشريف انتشارًا واسعًا، وبصورة إيجابية، ذات أثر واضح فى تدعيم البنية القصصية، وخدمة الجانب الفنى.. وتعدد الأصوات فى الحديث النبوى لا يعرض علينا فى شكل مسرحى، بحيث يتم التحاور بين الأشخاص بالصورة المباشرة، التى لا نشعر معها بوجود الراوى، ولكنه يعرض القصة ويكون فيها الحوار مضمنًا فى السرد، فهو ذو علاقة وثيقة بالسرد، بحيث نحس بحضور الراوى يحكى لنا فى أثناء سرده للقصة مقولات المتحاورين، وينقلها لنا مسبوقة بلفظ " قال " أو " قالوا " أو ما شابه ذلك من ألفاظ، وهذه هى الطريقة التى يصور بها تعدد الأصوات فى القرآن الكريم أيضًا.

ومن الأمثلة على ذلك ما رواه الإمام " مسلم " (200–261 هـ)، فى صحيحه عن معنى الإسلام والإيمان والإحسان، حيث يقول : عن عمر (40 ق. هـ–23 هـ) ـ رضى الله عنه ـ قال : " بينما نحن جلوس عند رسول الله (ﷺ) ذات يوم إذ طلع علينا رجل شديد بياض الثياب شديد سواد الشعر لا يرى عليه أثر السفر ولا يعرفه منا أحد، حتى جلس إلى النبى (ﷺ) فأسند ركبتيه إلى ركبتيه ووضع كفيه على فخذيه، وقال : يا محمد، أخبرنى عن الإسلام . فقال رسول الله (ﷺ): "الإسلام أن تشهد

أن لا إله إلاَّ الله، وأن محمدًا رسول الله، وتقيم الصلاة، وتؤتى الزكاة، وتصوم رمضان، وتحج البيت إن استطعت إليه سبيلاً" قال : صدقت.. فعجبنا له يسأله ويصدقه. قال : فأخبرنى عن الإيمان، قال : " أن تؤمن بالله وملائكته وكتبه ورسله واليوم الآخر، وتؤمن بالقدر خيره وشره، قال: صدقت . قال فأخبرنى عن الإحسان. قال : "أن تعبد الله كأنك تراه، فإن لم تكن تراه فإنه يراك ". قال : فأخبرنى عن الساعة : قال : " ما المسئول عنها بأعلم من السائل " قال : فأخبرنى عن أماراتها ـ قال : "أن تلد الأمة ربتها، وأن ترى الحفاة العراة العالة رعاء الشاء يتطاولون فى البنيان" .. ثم انطلق، فلبث مليًا، ثم قال لى : يا عمر، أتدرى من السائل؟ " قلت: الله ورسوله أعلم " قال : " فإنه جبريل أتاكم يعلمكم دينكم "[32].

وفى التراث الأدبى العربى يمكن أن نعد كتاب " كليلة ودمنة " لابن المقفع (106-142هـ)، مثلاً لما يمكن لتعدد الأصوات أن يحقق من الروائع الأدبية، كما أن الكتاب يعد من بين قلائل الكتب القادرة على خلق تأثيرها وفاعليتها فى المتلقى بسرعة، وإن اختلفت أو افترقت الرؤيا أو المعتقد بينه وبين منتج النص .. فما يحاول الخطاب التأثير من خلاله، تلك الرؤى التى توصف نفسها بالحكمة، مثلما نصفها نحن القراء ـ على تنوع انتماءاتنا ـ بالحكمة كذلك، على ألسنة شخصيات نفترض حياديتها من أى انتماء يخضع لتصنيفنا بالانحياز لنا أو بالضد منا، فيخلق ذلك الحياد انحيازنا إليه والتعاطف مع والتفاعل مع حكايات[33].

وقد كان لكتاب " كليلة ودمنة "، أثره الإيجابى فى الثقافة العربية وفى آدابها، حيث يعد من أقدم كتب النثر العربى الذى اعتمد وحدة التصنيف فى موضوع حكايات الحيوان لم يسبقه إليه كتاب فى العربية سوى فى الأمثال، إضافة لميزاته الفنية التى أقصت التكلف فى النثر عبر المحسنات اللفظية أو السجع الذى شاع فى النثر العربى، فكان بذلك تميزه فى مستوى السرد العربى السابق عليه فى موضوع التأليف، وهو ما مهد لكتب أخرى نسجت على منواله، فضلاً عما تميز به من تعدد الأصوات فى البناء الحكائى الذى تمتاز حكاياتها بتداخلها

مع الحكاية الرئيسية، فى محاولة التمثيل للغرض من الحكاية؛ لأن البناء الحكائى يعد علاقة سببية لا يحكمها التعاقب بين الأحداث، فيكون بذلك موافقًا لما ندعوه بـ " الحبكة " فى الأعمال القصصية والروائية عمومًا، وهو يعد أحد الأساليب التى تساعدنا فى إخضاع النص التراثى إلى رؤيا نقدية معاصرة للوصول إلى معرفة بناء ذلك النص، وحيث إن الأبواب خضعت إلى بناء واحد، فإن دراسة باب " الأسد والثور " تلقى الضوء على البناء فى الأبواب الأخرى، وتوضح المنهج المعتمد فى الكتاب، وتؤكد ما نسعى إليه من إرهاصات لتكنيك تعدد الأصوات وأثره فى بناء الرواية الحديثة[34].

وليس غريبًا هنا أن نشير إلى أن التراث العربى عرف القصة التى يرويها أكثر من شخص، على التتابع، بحيث يقدم كل راوية مرحلة واحدة، أو مشهدًا، " القصة داخل القصة"، وأشير هنا - إضافة لما سبق - إلى مصدر واحد تكرر فى أخباره القصصية وحكاياته هذان النمطان، وهو كتاب " الفرج بعد الشدة " للقاضى التنوخى من أدباء القرن الرابع الهجرى[35]، ونستطيع أن نجزم استمداد هذين الشكلين فى أدبنا الحديث من هذه المصادر آنفة الذكر، حتى ولو تعمد هؤلاء الكتاب إلى عدم الإشارة إليها فيما أشاروا إليه من قراءاتهم التراثية .

أما بالنسبة للأدب العربى الحديث، فإننى أعتقد أن رواية " ماجدولين " أو "تحت أشجار الزيزفون" للأديب الفرنسى " ألفونس كار " (1802–1885)، والتى ترجمها بأسلوب أدبى رائع مصطفى لطفى المنفلوطى (1876–1924)، صورة متطورة وجيدة لرواية الرسائل التى استقرت على عدد محدود من الشخصيات، وتحلقوا جميعًا حول قضايا واحدة، وكان الحوار عبر الرسائل المتبادلة، ثم إن الحدث الواحد يتم عرضه مرات عديدة عبر الرسائل المتبادلة بين الشخصيات، ومن ثم فقد كان لهذه الرواية أثرها الكبير فى الرواية فيما بعد.

كما استطاع بعض الكتاب المعاصرين أن يضفوا على هذا الشكل الأدبى طابعًا دراميًا، فجعلوه وسيلة لتصوير شخصيات المتكلمين، ووصف المواقف التى تجمع

بينهم، وربما كان أبرع من طوّر " الحوار " من الأدباء هو الشاعر حافظ إبراهيم (1871-1932)، فى روايته القيمة " ليالى سطيح " عام 1906، حيث يتميز الحوار فيها بقصر مدته من جهة، وبصياغته فى جمل قصيرة ومركزة من جهة أخرى، كما يقوم البناء الروائى لا على التوزيع الفصلى، وإنما على توزيع النص الروائى إلى وحدات سردية تطول أو تقصر بشكل متقطع، مع تعدده .. هذا التناوب يخلق توازيات بين أحداث متعارضة، أغلبها تعكس التعارض واختلافه بين الشخصيات .

كما حاول الأديب محمد عبد الحليم عبد الله (1913-1970)، توظيف خبرته الروائية فى فن الحوار، فكتب رواية " إبريسم " أو " غرام حائر " عام 1935، حيث اعتمدت فى بنائها على الرسائل المتبادلة بين شخصيات ثلاث : إبريسم - رجاء - سداد، حيث اعتمدوا فيما بينهم أسلوب التناوب السردى فى الرواية عن طريق تكنيك الرسائل المتبادلة، وكانت غاية الأديب من ذلك تعميق الإحساس بالمأساة والتأكيد على الطريق المسدود الذى تسير فيه الشخصيات، إذ بمقدار ما تسعى نحو الخلاص والمجد والسمو، تهوى نحو اليأس، والسجن، والحرمان، والموت غرقًا .. كل هذا تكشفه لنا الرسائل المتبادلة(36).

وللأديب فتحى غانم (1924-1999)، رباعية " الرجل الذى فقد ظله " عام 1961، وهى تصور محاولة أربع شخصيات فقيرة فى مجتمع رأسمالى أن تصل إلى حياة الرغد أو أن تتسلق إلى الطبقة الأعلى .. وتتسم الشخصيات جميعًا بالفقر، أو بالنشأة الفقيرة، وكراهيتها لتلك النشأة، ومحاولتها التخلص منها باعتبارها تمثل لونًا بائسًا من الحياة، حتى إن شخصيتين من شخصيات الرواية غيرتا اسميهما؛ لأنهما رأتاه غير متلائم مع الحياة الجديدة بعد أن تسلقتا إلى الطبقة الأعلى، وهاتان الشخصيتان هما : محمد ناجى، وسامية سامى .

وهى أضخم رباعية فى الأدب العربى الحديث، فكل راوٍ من رواتها الأربعة يروى روايته فى جزء مستقل من الرواية، ولذا وقعت الرواية فى أربعة أجزاء لكل

منها عنوان هو اسم بطل ذلك الجزء.. وتبدأ الرواية بـ " مبروكة "، فتتحدث عن يوسف عبد الحميد السويفى، كما تفعل الشىء نفسه " سامية سامى "، فتتحدث عن يوسف أيضًا، كما يتحدث عنه محمد ناجى، ثم يأتى " يوسف " فى النهاية ليكشف عن حقيقة شخصيته بجلاء ووضوح.. فيوسف هو الشخصية / أو الحدث الذى تدور حوله الرواية بأجزائها الأربعة، وتكون له على الشخصيات الثلاثة السابقة آثار مختلفة، ولكنها بالغة العمق، فهو يترك " مبروكة " زوجة أبيه بلا معين .. برغم أنها أنجبت طفلاً هو فى الحقيقة أخوه، بل إنه لا يحاول مساعدة أخيه رغم محاولات زوجة أبيه المتعددة أن تدفعه إلى الاعتراف بأنه أخوه أو تظفر برعايته له[37]، لهذا تقول الدكتورة فاطمة موسى موضحة أهمية يوسف فى الرواية : " والبطل وهو يوسف عبد الحميد السويفى شخصية محورية إلى حد كبير، وهو رئيس التحرير الشاب لجريدة الأيام اليومية.. إن شخصيته هى التى تسيطر على حياة الشخصيات الثلاث الأخر وتدمر حياتها فى الحقيقة، وهو متسلق طموح لا يرحم، ولا يتردد فى أن يطأ جثث أقاربه وأعدائه لكى يصل إلى منصب رئيس تحرير جريدة الأيام"[38].

ومن الروايات التى سبقت محاولات نجيب محفوظ، وكان تأثيرها كبيرًا فيه، رواية محمود دياب (1932 –1983)، " الظلال فى الجانب الآخر " عام 1963، وهى رباعية تقدم أربعة طلاب فى كلية الفنون، وتصور علاقاتهم بعضهم ببعض، وعلاقة أحدهم ويدعى " جميل" بفتاة تدعى " روز " ويحكى أبطال الرواية الأربعة بعضهم عن البعض الآخر، ويعد " جميل " الشخصية المحورية فى الرواية، وهو أكثر الشخصيات تأثيرًا فى حوادثها وشخصياتها.. ويحكى رواية " الظلال فى الجانب الآخر" جميل، ومصطفى، وروز، وإسماعيل، ويحاول كل من الرواة الثلاثة توضيح ما غمض من شخصية جميل من ناحية، والكشف عن جوانب غيره من الشخصيات من ناحية أخرى[39].

وتلعب الفتاة " روز " دورًا مشابهًا لدور " زهرة " فى رواية "ميرامار" ، بل إن التشابه بين حياة زهرة، فى بنسيون السيدة العجوز " ماريانا "، وحياة " روز " لدى عجوز أخرى صاحبة بنسيون - أيضًا - ليس مصادفة، بل اتفاق اسم الفتاتين "زهرة " و " روز " الذى يعنى زهرة أيضًا تشابه لافت للنظر، كما أن اهتمام جماعة " ميرامار " بـ " زهرة " ، واهتمام أبطال " الظلال بـ " روز " ليس شيئًا عفويًا، فلابد من حدوث تأثير بين الكاتبين، ولكن الاختلاف بين الفتاتين كبير، فـ " زهرة " فى " ميرامار " أصلب عودًا، وأقوى إرادة، وأكثر نضجًا من " روز" ، وقد حرص نجيب محفوظ أن تظل " زهرة عذراء قوية الإرادة، تحب ولكنها لا تسقط، فى حين تسقط " روز " بسهولة، كما تختلف الروايتان فى المضمون، فنجيب محفوظ يقدم قضايا اجتماعية سياسية، فى حين اهتم محمود دياب بالنواحى النفسية والأخلاقية، كما سنقف عليه فى حينه وموضوعه لاحقًا إن شاء الله .

وهناك عاملان كبيران أثرا فى توجه تعدد الأصوات وتحديد خصائصه وأنماطه وعلاقته السردية" ويبدو تناول قضية " تعدد الأصوات " بوصفها جزءًا فاعلاً فى العملية التعبيرية للنوع الأدبى، عملاً أحاديًا وناقصًا، إذا كان بعيدًا عن معاينة آثار هذين العاملين وهما : المذاهب الأدبية، والعامل التكنولوجى .

أولاً : المذاهب الأدبية :

لكل نوع من الأنواع الأدبية علاقة انتماء وارتباط بالمذهب الأدبى، ضمن سياق التطور التاريخى للفكر الإنسانى، فقد كان للمذاهب الأدبية منذ البدء دور كبير فى انتشار أنواع أدبية وتطويرها، فالمذهب الكلاسيكى أعان على دعم مكانة المسرح فى الأدب، وشد الانتباه إلى المسرح الشعرى، وقامت النظرية الكلاسيكية عبر مراحل تطورها المختلفة بتوليد أنواع جديدة فى الفن المسرحى.. فإلى جانب النوعين الرئيسيين : المأساة، التى قام " راسين " (1639-1699)، بتبنى التجديد فيها، والملهاة التى سيطر " موليير " (1622–1673) على صنع تقاليد جديدة لها، ظهرت على حسب تقسيم " دينيس ديدرو " (1713–1784)، " الملهاة الضاحكة

وغرضها المضحك، والرذيلة، والملهاة الرصينة وغرضها الفضيلة وواجبات الإنسان والمأساة البرجوازية، وقد يكون غرضها تعاستنا البيتية، والمأساة وغرضها الكوارث العامة وشقاء العظماء "[40].

غير أن الكلاسيكية الجديدة كانت " فى تاريخها مزيجًا من المذهب السلطوى والمذهب العقلانى، وقد تصرفت كقوة محافظة، ومالت ما أمكنها الميل إلى أن تستبقى الأنواع ذات الأصل القديم وتتواءم معها، خاصة الأنواع الشعرية "[41]، إذ إن تكيفًا اجتماعيًا، واقتصاديًا، وسياسيًا، يتم بين المجتمع والبيئة وحركة الوعى البشرى فى تحديد علائق جديدة وخبرات فى فهم وسائل التعبير وأساليبها، وهو ما يقود تطور الأنواع الأدبية فى اتجاه مبدأ عام هو " أن كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع تجسد علاقتها الجمالية بالعالم فى أنواع أدبية بعينها، تلائم قدرة البشر على عالمهم الطبيعى فى هذه المرحلة وطبيعة نظامهم الاجتماعى فيها[42].

وتبقى الأنواع الأدبية محتفظة بقيمتها الجمالية والإبداعية بعد انتهاء الحالة الاجتماعية التاريخية التى نشأت وتطورت من خلالها، وقد تختلف نسب الاحتفاظ بتلك القيم الجمالية من نوع إلى آخر، لذلك نجد أن الرومانتيكية جاءت فى ظل تحولات اجتماعية وسياسية وفكرية بعد التحول السياسى الكبير الذى أحدثته الثورة الفرنسية سنة 1789، وانهيار السدود الطبقية القديمة، التى كانت تضع نمطية معيارية ثابتة لحركة وعى الإنسان فى المجتمع بفعل هيمنة الأرستقراطية بوصفها طبقة عليا ونظامًا وسلطة .

فتحت الرومانتيكية أبوابًا جديدة للأدب، إذ رحبت بالفن الروائى بوصفه وافدًا جديدًا منسجمًا مع حاجة تعبيرية اقتضتها متطلبات الحياة للطبقة الجديدة النامية وهى " البرجوازية" أو الطبقة الوسطى التى تركزت فى يدها مفاتيح لقيادة النشاط السياسى والاقتصادى والفكرى فى حياة أوروبا الجديدة، وعاد الاهتمام بالشعر الغنائى فى شكل مميز بعد فترة طويلة من سيطرة المسرح

على ساحة الأجناس الأدبية، وذلك لأن الشعر الغنائى انسجم مع الدعوات الفلسفية الجديدة التى تجعل من الذات الفردية للإنسان مركزًا للإبداع وإطلاق الخيال فى جو من الحرية التى وفرتها أجواء سياسية واجتماعية جيدة .

وحين حصل تقدم فى النظريتين العلمية والفلسفية فى المجتمع حدث تحول فكرى أدبى جديد، وذلك بعد أن تخلت الفلسفة " عن كل محاولة كان يعتقد يومًا أنها وظيفتها الأولى، وهى تقديم معرفة عن الحقيقة، إذ أصبحت تقنع بتركيز جهودها على وظيفة مصاحبة هى البحث عن إمكانية المعرفة أساسًا، وتقلصت "الفلسفة إلى نظرية المعرفة"(43)، وأصبح الاهتمام بالعلم التجريبى بديلاً عن العلم الوصفى الاستاتيكى الذى سادت نظرته إلى الكون من قبل، وصار الأدباء " يضعون الواقع نفسه موضع نقاش بقدرة على التخيل "(44)، من جهة، وبافتراض أن الوصول إلى معرفة هذا العلم يتم بالملاحظة والمقارنة من جهة أخرى، وأن الحقيقة التى تقدمها هى "الحقيقة التى تتطابق وتقترب من الواقع المفروض، وهى تعرض ذلك بأمانة ودقة "(45)، لتصور الظواهر الكلية التى تتحرك على سطح الحياة فى مستوياتها كافة .

إن هذه التوطئة فى الحديث عن العوامل المنتجة لأبرز المذاهب الأدبية، تسوغ لنا الاختلافات الجوهرية فى طبيعة البناء الفنى والمحتوى الفكرى للإبداع، وهو الأمر الذى يبين لنا التحولات التى أصابت تطور " تعدد الأصوات " فى الأنواع الأدبية المختلفة؛ لأن ذلك الاختلاف يرجع فى أسبابه إلى تلك الممهدات والتأسيسات الفكرية المذهبية التى تنعكس واضحة فى تفاصيل النوع الأدبى.. فالمذهب الكلاسيكى اعتنى بالصياغة اللغوية ذات الفصاحة العالية والمعانى المتجلية فى كتابة الحوار المسرحى، وخص هذه العناية بالمأساة انسجامًا مع اللغة المتداولة لدى أبناء الطبقة الأرستقراطية، فلغة الأدب خضعت لمعيارية طبقية ذات سلطة فاعلة فى المجتمع، فى حين أجاز الكلاسيكيون أن تهتم لغة الحوار فى الملهاة بعامة الناس فتنقل تعابيرهم اللغوية المتداولة، على الرغم من كونهم يرون

فى ذلك إسفافًا على حسب قياساتهم الفكرية الأدبية، والتى هى فى الأصل تنطلق من منطلقات التقسيم الطبقى الفاصل، وعمد أصحاب المذهب الكلاسيكى إلى تركيز حوار المأساة وتعميق سمة الوضوح فيه، وترجع الجزالة فى لغة حوار المأساة إلى محاولة الاقتداء بتراث الأقدمين من الإغريق والرومان، ويبدو أن استعمال لغة معينة " كان فيما مضى لغة فرجيل وهوراس وأوفيد، يسر للشاعر سبيل الارتفاع إلى الجزالة وكمال الصياغة، وهو ما كان يمتنع عليه إذا ما كتب باللغة العامية "[46].

هذا، فضلاً عن أن العقل الكلاسيكى الذى هو عقل مهيمن تفرضه تقاليد طبقية ومحظورات اجتماعية مثبتة فى لوائح متعارف عليها، أعطى للغة الحوار رصانة، وتكوينًا لفظيًا ينسجم مع الخاصية التى يمنحها العقل للتعبير اللغوى عادة، على حين قدمت الرومانسية معطيات جديدة لتعدد الحوار الأدبى انسجامًا مع إمكاناتها الناشئة من تحقيق رؤية مختلفة فى المجتمع والسياسة والاقتصاد والفكر على نحو عام .. وتجلت تلك المعطيات فى النوع الأدبى الموروث من الفترة السابقة، وهو المسرح أو فى النوع الذى تطور وتنوع مع عصر الرومانسية وهو الرواية والقصة، ويرى " ليليان فروست " أن التأثير الرومانسى فى المسرح بدأ مع ظهور مسرحية " هرنانى " لفكتور هوجو (1802–1880) عام 1830 [47]، إذ لم تتمكن الرومانسية فى الفترة التى سبقت ذلك التاريخ من إحداث تغييرات جوهرية فى المسرح؛ لأن "المبادئ التى يمكن أن تغذى الشعر الرومانسى ـ نزوة الخيال الذاتى وحرية التعبير العاطفى ـ كانت فى الأساس غير ملائمة لمطالب الدراما، أكثر الأنماط الأدبية موضوعية وأكثرها خضوعًا للنظام "[48].

واستطاعت المسرحية الرومانسية من خلال ظهور هرنانى أن تفيد من شكسبير (1564-1616)، وتتخذه مثالاً " يحتذى فى المزج بين الجد والهزل، المنظوم والمنثور، عدم الالتفات إلى الوحدات، الافتتان بصورة اللون المحلى، القوة الأعظم فى القول والفعل معًا فى محاولة لتلبية مطالب الرومانسيين الفرنسيين

فى الصدق والطبيعة "[49]، كما أن هذه التغييرات الجوهرية فى المسرح الرومانسى غيرت من طبيعة الحوار ولغته، إذ جاء بلغة متعددة، فيها مرونة العاطفة واستجابة الانفعالات والخيال، فضلاً عن خلط الحوار بين الشعر والنثر، ومحاولته استيعاب تكوينات متناقضة فى السلوك البشرى والطبيعة الطبقية فى المجتمع من خلال ذلك النوع الذى وجد لنفسه متسعًا فى القرن الثامن عشر، وعرف بالميلودراما.. فعلى الرغم من اتفاق واضح بين معظم الدارسين والمنظرين على أن الحوار هو الركن الأساسى فى قيام الدراما، إذ تسرد بوساطته القصة المعدة للتمثيل شعرًا أو نثرًا على خشبة المسرح عن طريق الإيماء، والملابس، والمشاهد[50]، يبرز تساؤل يعود بتصور أشمل لحالة المسرح والحوار فى ظل تقدم الفكر الأدبى ويتلخص فى " ماذا عن تلك المسرحيات الصامتة الفاتنة التى كانت حشود الناس فى باريس تستمتع بها فى القرن التاسع عشر "[51].

إن هذا التساؤل الذى أطلقه " مارتن إسلن " يضعنا أمام مسألتى " الثبات " و"التحول" فى استخدام عنصر درامى مهم قامت على أساسه خطوات المسرح منذ آلاف السنين، وهو أمر ينبه على قدرة الفنان على تجديد أساليبه الفنية وأدواته إلى التخلى عن عنصر متعارف على ضرورته الحاسمة فى العمل وإبداله عناصر معوضة كالإيماء، وحركة الممثلين، والملابس، والأضواء، والموسيقى، وهى وإن بدت تؤدى دور التحاور فى التشكيل والتفاعل والإيحاء، ولكنها لا تستطيع أن تؤدى ما تؤديه لغة الحوار بالكلمات أبدًا، إلاَّ فى حالات نادرة جدًا .

إن الأثر الرومانسى يبدو واضحًا فى قابليات الكتاب المسرحيين على استحداث التجديد المسرحى، حتى لو مسَّ ذلك أبرز ثوابت المسرح وهو الحوار، بيد أن الفن القصصى بوصفه نوعًا أدبيًا فى دور التطور، جلب معه أسلوبه فى تعدد الحوار الأدبى، مستمدًا من طبيعته الفنية، حتى ذهب الألمانى " شليجل " سنة 1800، إلى القول إن: " القصة كانت هى النمط الرومانسى بالذات "[52]؛ لأن الرواية ذات الأسلوب الملحمى، أناشيد الأمجاد والمغامرات العسكرية

والروايات الغرامية، ولم تكن الرواية الباروكية بعد ذلك فى القرن السابع عشر سوى صدى عشاق الروايات المتسلسلة[53]، وكانت الرومانسية الألمانية قد جاءت لتهتم بناحيتين فى الكتابة القصصية هما: الاعترافات والتاريخ، فالاعترافات تدين بشكل واضح إلى الرواية العاطفية فى القرن الثامن عشر.. أما الجانب التاريخى، فقد طور الرواية التاريخية التى غذّاها اهتمام الرومانسيين بالماضى، ويمكن القول إن الحوار الأدبى وتعدده فى الروايتين العاطفية والتاريخية كان مرتبطًا بهاجس استنطاق الشخصية لتؤدى دورًا تبشيريًا فى الحياة الجديدة التى استقبلها الناس بعد انهيار سدود الكلاسيكية، وعلى الرغم من أن الرواية التاريخية مثلاً تتناول شخصيات الماضى، لا يكون ضروريًا حوارها فى منزلق اللغة المهجورة المأخوذة من سياقاتها التاريخية لفترة الماضى .

وقد كتبت بعض الأعمال على وفق هذه الرؤية، ومن ثم فقد نبه " جورج لوكاتش " (1885-1971)، على ذلك بقوله : " إن استخدام الألفاظ المهجورة يجب أن يستبعد من اللهجة اللغوية العامة للرواية التاريخية بوصفه تصنعًا سطحيًا، والمهمة هى تقريب فترة ماضية من قارئ فى الوقت الحاضر.. وإن الوسائل اللغوية للرواية التاريخية هى مبدئيًا، غير مختلفة عن الوسائل اللغوية للرواية المعاصرة "[54]، ومعنى هذا أن " لوكاتش " يقرن الصدق الفنى بمستوى الانفعال فى التصوير وترجمة مشاعر الآخرين، وليس من خلال حصر التعبير فى نطاقات الاستخدامات القديمة المهجورة، غير أن لغة " تعدد الحوار: بها حاجة إلى تنويعات فى التوظيف اللغوى بما يعطى حالة من التواصل اللغوى مع السياق التاريخى المراد بعثه فى النص، لكن ذلك ليس غاية بحد ذاته، أما لغة حوار الروايات العاطفية أو الذاتية أو الاعترافية التى شاعت فى الفترة الرومانسية فقد تخلصت من الاحتكام العقلى ونبرة السؤال والجواب فى إطار من المعقولية السائدة فى حدود ذلك المجتمع على وفق النبرة السقراطية أو الأفلاطونية القديمة، فقد تنوعت لغة الحوار وتعددت، فاتضحت معالم جديدة تمثلت فى

النزوع نحو تعدد الحوار، والحوار الداخلى، والمناجاة النفسية، فى سياق لغة وجدانية تدور فى محيط الذات الفردية للمبدع.

أما فى القرن التاسع عشر، فقد برزت ملامح مغايرة لمذهب آخر هو الواقعية، الذى واجه فيه الأدباء واقعهم بصيغ تعبيرية مختلفة الزوايا، إلاَّ أنهم وضعوا فكرة رئيسية محوراً لهم، وهى ضرورة تناول الظواهر الشمولية والكلية التى تشغل سطح الواقع، ووجدت الرواية ساحتها المثلى فى رحاب هذا المذهب الذى أعان على انتشارها حتى أصبحت النوع الأدبى المهيمن على مشهد المذهب، وعبرت عن خلاصة أفكاره التى استقرت فى شكلها الواضح فى خمسينيات القرن التاسع عشر التى تعتقد " أن على الفن أن يصور العالم الحقيقى تصويراً أميناً، لذلك يجب أن يدرس الحياة المعاصرة عن طريق الملاحظة الدقيقة والتحليل المتأنى، وعلى الفنان أن يفعل ذلك بدون انفعال، أى بدون حشر الذات، أى بموضوعية"[55]، لذلك اتسم الحوار فى الرواية، والقصة، والسياسة، بعيداً عن النبرة الذاتية .

وجاءت الطبيعية بوصفها مرحلة لاحقة فى المسيرة العامة للواقعية لتعالج الشخصيات والقضايا معالجة علمية، فالطبيعية - أصلاً - تصدر " عن الفلسفة الطبيعية أو العلم وتصف طريقة تؤدى إلى بلوغ الحقيقى "[56]، وما يميزها هو أنها " تركيبة العلم الحديث مطبقة على الأدب"[57] .. وقد استند تعدد الحوار الأدبى هنا إلى أساسيات أهمها أنه يصف ويعلق تعليقات تحليلية للظواهر والسلوك ويصور ما هو ذهنى وروحى فى إطار تداخله مع ما هو محسوس، وقد بلغ " زولا (1840 -1902) هذا الغرض" بما قدم من مشابهة دقيقة بين الروائى والطبيب "[58]، لذلك تظهر الشخصيات محدودة الأقوال ضمن تحركاتها التى تنحصر فى داخل بقعة معدة مسبقاً من قبل الكاتب.. ومن هنا كان الطبيعيون يحلون المراقبة والتجربة محل الخيال، فحوار الشخصيات حَذِر يرتبط بقدرة الكاتب على تحليل الظاهرة السلوكية، والاجتماعية، على وفق معطيات وحقائق

مرصودة، لكى " يكون الروائى صانعًا، وتكون الرواية منتوجًا يقوم بنفسه وينزل فى مكانه عندما ينتهى البحث جميعه وتتجمع الحقائق"[59].

وبعد أن تقدمت العلوم النفسية للفرد والمجتمع على يد " فرويد " (1856-1939)، ويونج" (1875 –1961)، وألقت بظلالها الواضحة على الأدب ومذاهبه وأنواعه الإبداعية، تعمق الاهتمام بالتكوين السيكولوجى، وبضمير الفرد، وصوت الذات فى محاورة الأشياء، فبرز إلى الوجود " الحوار الداخلى" جزءًا مهمًا فى التكوين البنائى لشخصيات الرواية وشغل مساحة لافتة للنظر فى فهم الشخصية ودوافع حركاتها ونتائج أفعالها، وارتبط ذلك بالاتجاهات النوعية للرواية، أى التى انبعثت من التطور الفنى الداخلى للنوع الأدبى بعيدًا عن الأثر المباشر للمذهب الأدبى، وهو ما تجلى فى رواية " تيار الوعى " منذ مطلع القرن العشرين[60]، ومن ثم لدى جماعة الرواية الفرنسية الحديثة فى منتصفه[61].

ثانيًا : العامل التكنولوجى :

كانت للثورة التكنولوجية فى القرن العشرين أهمية كبرى فى ابتكار فنون إبداعية جديدة، لها اتصال وثيق بالفنون الإبداعية السابقة، غير أن لها أيضًا شكلها الخاص وأدواتها الفنية وأساسياتها المختلفة والمستقلة، وتجلى الأثر التكنولوجى فى اختراع السينما وأجهزة المرئيات والمسموعات من أبسط أنواع العدسات إلى الكاميرات الإلكترونية المتطورة، وظهور القصة السينمائية، والتليفزيونية، والإذاعية، التى تكتب جميعًا تحت هاجس مراعاة شروط تنفيذها بوساطة الآلة التكنولوجية التصويرية والمونتاجية والصوتية والضوئية والإخراجية، فولدت حاجات لفنون ذات صيغة تنفيذية تضع القصة أو الرواية فى سياق التنفيذ التكنولوجى البصرى أوالسمعى فى مقدمتها فن السيناريو الذى هو عملية كتابة " قصة تروى بالصور"[62] تخضع إلى تقطيع إخراجى يحولها إلى مشاهد عدة عبر فهم المخرج الخاص فى التعامل مع زوايا الكاميرا، واختيار اللقطات المناسبة، والمؤثرات السمعية والبصرية.

وقد صار من تقاليد بناء الرواية المعاملة تكنولوجيًا فى إخراجها وتنفيذها سينمائيًا وإذاعيًا، أن يكون لها حوارها الخاص الذى يكتب فى ضوء شروط مغايرة، أهمها مراعاة كونه حوارًا، ليست له علاقة قائمة مع السرد الوارد عادة فى الرواية، أو القصة، وغير مصمم تحت تأثيرات النص المكتوب للمسرح، وإنما ثمة علاقة جديدة يقيمها الحوار مع عناصر سينمائية وإذاعية تتحكم فيها مواصفات الآلة وتسهم فى جعل الحوار واقعًا تحت تأثير زمنى أو مكانى معين فى سياق تصعيد التوتر، لتتم صناعة الإيقاع الزمنى للعمل، إذ " تقدم كل من الكاميرا والميكروفون وسائل عديدة لتركيز الحدث وهو ما لا يتوافر فى المسرح "(63)، ففى السينما ـ كما فى المسرح ـ يتخذ الممثل لنفسه مكانًا بفعل التأثير الإخراجى، ينافس الأداء الدلالى للغة من حيث إنها نص مكتوب فقط، فعبارة حوارية من الممكن أن تؤدى تنفيذيًا من الممثل فى أكثر من شكل وإيحاء ما بين دلالة على الحب، أو الكره، أو الحزن، أو السخرية، إذ إن " معنى المقطع يقدمه الممثل وليس اللغة التى هى المسبب فقط "(64).

غير أن ثمة أمورًا مضافة فى خصوصية الحوار السينمائى، تكتسب قيمتها الدلالية من مجموع المفردات السينمائية الداخلة فى تكوين العمل بوصفه وحدة متكاملة، فإذا " صور المتكلم بلقطة بعيدة، فإن تجاوره مع ما يحيط به من بيته يمكن أيضًا أن يغير معانى الكلمات. وإذا تم نطق نفس السطر فى لقطة كبيرة سيكون لها معنى جديد فى التأكيد . إن فوائد التزامن يمكن أن تمتد إلى الأصوات الأخرى، فالموسيقى والمؤثرات الصوتية يمكن أن تعدل معانى الكلمات كثيرًا .. نفس الجملة السابقة إذا ما نطقت من خلال غرفة الصدى ستكتسب دلالات مختلفة عن الجملة وهى تهمس بحميمية .. إذا تطابق هزيم الرعد مع نطق جملة، فإن التأثير يكون مختلفًا عن زقزقة الطيور أو نحيب الريح "(65).

ومعنى هذا، أن المعانى المتعددة المكتسبة من مؤثرات الصوت وزوايا الكاميرا والملحقات السينمائية الخاضعة للتأثير التكنولوجى، يستحيل تجسيدها بنفس

التأثير الدلالى فى النص المكتوب غير المنتج، حتى لو أقحم الكاتب معلقًا على كل جملة منطوقة من قبل الشخصية، ومن المهم أن نبين هنا أن واحدًا " من الاختلافات الكبيرة بين حوار المسرح وحوار السينما هو درجة الكثافة "[66]، إذ يعمد المسرح بطبيعته إلى التوضيح، فالمسرح مكان يجمع بين المرئيات والمسموعات غير أن الكلمة المنطوقة هى السائدة دائمًا، ويكون التوضيح هنا تعويضًا عن الخسارة الصورية؛ لأن الجمهور المسرحى غير موجود فى قاعة المسرح على درجة واحدة من القرب إلى خشبة العرض، كما تكون الغالبية دائمًا بعيدة عن إدراك تفاصيل التغيرات فى المرئيات.. أما فى السينما فإنه " طالما أن باستطاعة اللقطة الكبيرة أن ترينا أدق التفصيلات، فإن التعليق الشفهى غالبًا ما يكون زائدًا . هذه المرونة المكانية تعنى بأن ليس على اللغة أن تحمل العبء الثقيل الذى يحمله الحوار المسرحى"[67].

إن وظيفة تعدد الحوار من حيث ارتباطها بشخصية القصة وحدثها تتشابه فى الرواية والقصة، والفيلم، والتمثيلية فى مسألة أساسية هى أن " الحوار وظيفة شخصية، إذا عرفت الشخصية فعلى حوارك أن يجرى متدفقًا إلى جانب قصتك "[68]، ساعيًا إلى تنمية الحدث والكشف عن الصراع بين الشخصيات، وتبين المظهرية السلوكية والوجدانية والانفعالية لها.

أما من حيث نوعية اللغة المنطوقة فى السينما، فهناك نوعان أساسيان هما : الحوار الفردى، والحوار الثنائى، وهى حالة تشبه التقسيم النوعى للحوار فى الرواية والقصة والمسرحية، إلاَّ أن للحوار الفردى فى السينما سمة تميزه، فهو "يقرن غالبًا مع الأفلام الوثائقية التى يقدم للجمهور فيها معلق من خارج الشاشة المعلومات المادية المرافقة للمرئيات.. ويجب أن يقدم التعليق الشىء غير الموجود فى الصورة، وأن القاعدة الكبرى فى استخدام هذا الأسلوب هو تجنب إعادة المعلومات الموجودة فى الصورة "[69]، فضلاً عن استخدام الحوار الفردى فى

الأفلام الخيالية، ويفيد هذا الأسلوب خاصة فى تركيز الأحداث والزمان، ويسبق تعليق المعلق أحداث الفيلم بشكل يقود فيه مركز الأحداث وتصاعدها .

ومن هذا الحوار يتفرع الحوار الفردى السردى الذى يستخدم بصورة شمولية ليقدم صورة ساخرة مباينة للمرئيات.. ويربط بين الكثير من الأحداث بانتقالات ضرورية وتعليقات فلسفية "[70]، وتمثيل المرئيات فى هذا المجال (الماضى)، فى حين يكون المجرى الصوتى للمعلّق وهو (الحاضر) ، وأن ذلك هو الشكل الخارجى للحوار الفردى فى السينما، وفى الوقت نفسه هناك شكل آخر هو الحوار الفردى الذى يكون " من أثمن الأدوات بيد المخرج إذ إنه يستطيع بواسطته أن يوصل مّا تفكر به الشخصية "[71]، وهو أحد الابتكارات الدرامية المستعارة أصلاً من المسرح، ويعرف بالمناجاة المفردة " أى أن اللقطة تنصت للشخصية بالذات وهى تتكلم مع نفسها بينما تسجل آلة التصوير المشهد "[72]، كما أن الحوار الثنائى فى السينما يعادل " الديالوج " فى الأدب من حيث إنه حوار خارجى ظاهر، يشترك فيه طرفان، بيد أنه يمتاز بالتجاوب الخاص مع المؤثرات والأدوات السينمائية كما ذكرت آنفًا .

إن اختلاف نوعية " تعدد الحوار " وأساليبه، يرتبط باختلاف البناء الدرامى للقصة المقدمة سينمائيًا، أو تليفزيونيًا، أو إذاعيًا، فالقصة الإذاعية المسماة التمثيلية الإذاعية يرتكز حوارها على الدقة فى نقل المعلومة، والتسلسل الواضح فى تناول تصاعد الحدث، والاحتكام إلى التنوع الدلالى بنبرات صوت الممثل؛ لأنه عنصر أساسى فى توجيه المتلقى إلى زاوية تأثير معينة للتمثيلية المقدمة، فصوت الممثل مع الفواصل الموسيقية أو الموسيقى المصاحبة هى الأدوات التنفيذية فى نقل حوار التمثيلية إلى المستمع، فليست ثمة صورة، أو إنارة، أو مؤثر مرئى معين، وكل شىء يضع فى حسبانه أنه يتوجه إلى مستمع وليس مشاهدًا، إذ إن "التمثيلية الإذاعية تتكون من الكلمات .. والكلمات هى التى تقوم بكل شىء، فليس هناك ممثلون يرون وهم يتغيرون وفقًا للدور. وليس هناك مسرح يخترع ليشابه المكان..

ولكن الكلمة المنطوقة وحدها هى التى تثير الخيال، وتمد المستمع بمنظر الشخصية وملبسها وحركاتها "(73).

فالحوار الإذاعى يؤدى من خلال الصوت إمكانية توصيل بديلة عن الإمكانات البصرية فى المضمار نفسه، ويمكن القول إن التمثيلية الإذاعية المسموعة فى أغلب الأحيان هى حوارية خالصة تمامًا تعتمد على الصوت المنطوق، وأنها تتوجه إلى الأذن مباشرة دون المرور بالعين.

ولقد استطردت فى الحديث عن الإرهاصات الأولى لرواية " تعدد الأصوات " بسبب حرصنا على إظهار فكرة " اللاتجانس " التى تمثل قاعدة الإبداع الأساسية لهذا النمط الروائى، وأما فيما يخص حيادية الكاتب التى تصل حد البرود، فإننى أضم صوتى إلى النقاد الذين عابوا على بعض الأدباء هذه السمة؛ لأن الحيادية مطلوبة فى الإبداع الفنى، ولكن وصولها إلى هذه الدرجة فيه قدر كبير من المعاناة للروائى، وصعوبة أخرى لإقناع المروى له أو المروى عليه بذلك .

ويضيق بنا المجال لاستعراض كل الإرهاصات التى ساعدت على نشأة " تعدد الأصوات" خاصة وأن فترة الستينيات من القرن العشرين، كانت بمثابة سنوات الزلزال بالنسبة للرواية العربية، فقد شهدت تصدع السرد التقليدى والرؤية التقليدية، فقد كانت الشخصيات فى الرواية حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، أشبه بالموضوعات والأشياء، لا ذاكرة لها، ولا تفكر فى الماضى إطلاقًا، إنها ليست ذواتًا بقدر ما هى موضوعات، حتى إذا صدرت " اللص والكلاب" أتيح للشخصية أن تفكر بهذا الماضى، وأن تعود إلى الوراء، وأصبحت الشخصية ذاتًا بشرية لا موضوعًا، ومن هنا يمكن القول إن الستينيات شهدت ثورة على السرد الروائى، ولم تعد الرواية مجرد حادثة تسرد ببطء حدثًا بعد حدث، وإنما أصبحت مغامرة إنسانية، تتسع للقصيدة والسيناريو .

إن الإبداع الأدبى ينقل المعرفة والتجربة من خلال تعدد الأصوات، ومع ذلك يظل هناك بون شاسع بين هذا الإبداع وبين ذلك المشهد الذى يقدمه الإنسان

العصرى فى حواره مع الآخرين، ويجد الإنسان نفسه مدفوعًا لأن يطرح تساؤلاً، ألا وهو : ما جدوى قدرة الإنسان الجوهرية على تطوير وتوصيل فكره وآرائه السديدة ومعرفته من خلال تعدد الأصوات، إذا لم يكن هناك فى الواقع العملى، حوار متزايد بين الناس؟ هل سيجد " الإبداع الأدبى" نفسه وقد تحول إلى حارس على قدرة الثقافة على الحوار وتعدده ؟!.

هكذا ننتهى إلى أن مفهوم النوع الأدبى قد يتطور، وأن وظيفته قد تتغير.. لكن ذلك لا ينفى أن نظرية الأجناس الأدبية تظل إطارًا معرفيًا، له قواعده التى لا يمكن تجاهلها من المبدع أو المتلقى.. انطلاقًا من هذه الحقيقة المؤكدة نحاول أن نتعرف على مفهوم " تعدد الأصوات " من خلال عرض ومناقشة آراء النقاد والدارسين للإبداع الروائى .

هوامش

(1) ينظر: ميخائيل باختين : قضايا الفن الإبداعى عند دوستويفسكى، ترجمة : د. جميل نصيف، دار الشئون الثقافية، بغداد 1986، ص 17.

(2) المرجع السابق، ص 10.

(3) ينظر : د. عبد الرحمن بدوى : الخطابة لأرسطو، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1980، ص 14 -27.

(4) ميخائيل باختين : قضايا الفن الإبداعى عند دوستويفسكى، ص 193.

(5) ينظر : المرجع السابق، ص 16.

(6) ينظر : د. محمد مندور: الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة 1983، ص 35-40.

د. مجدى وهبة، د. محمد عنانى: دريدن والشعر المسرحى، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1972.

(7) د. عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه، دار الفكر العربى، ط 7، القاهرة 1978، ص 247.

(8) د. محمد مندور : الأدب وفنونه، نهضة مصر للطبع والنشر، ط 2، القاهرة د. ت، ص 120.

(9) المرجع السابق، ص 120.

(10) كوركينان : موسوعة نظرية الأدب، ترجمة : د. جميل نصيف، دار الشئون الثقافية العامة، ط 2، بغداد 1986، ص 10.

(11) تزفيتان تودوروف : المبدأ الحوارى ـ دراسة فى فكر ميخائيل باختين، ترجمة : فخرى صالح، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد 1992، ص 113.

(12) د. عبد الرحمن بدوى : الخطابة لأرسطو، ص 14.

(13) كليفورد ليج : موسوعة المصطلح النقدى، ترجمة : د. عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والفنون، بغداد 1978، ص 23.

(14) كوركينان : موسوعة نظرية الأدب، ص 32.

(15) كليفورد ليج : موسوعة المصطلح النقدى، ص 94.

(16) المرجع السابق، ص 49، 50.

(17) المرجع السابق، ص 66.

(18) د. عبد المنعم تليمة : مقدمة فى نظرية الأدب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 1997، ص19.

(19) ميخائيل باختين : تحليل لرواية تولستوى " البعث " ، ترجمة : د . محمد برادة، الثقافة الأجنبية، عدد 2، ربيع 1983، ص 5.

(20) Robert, Green : Television Writing Theory and Techhnig u.o,u.s. 1950, p 3 .

(21) ينظر : د. عادل عوض : الرواية الجديدة فى مصر، دار الهانى، ط 1، القاهرة 2003، ص 38، 39 .

(22) ينظر : المرجع السابق، ص 41، 42.

(23) ألبيرس : تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة : جورج سالم ، منشورات عويدات، ط 2، بيروت 1982، ص 184.

(24) ينظر : ويليان أوكنور : سبعة قصاصين أمريكيين، ترجمة : أحمد كمال يونس، دار المعارف، القاهرة 1983، ص 49 -115.

(25) ينظر : أرفنج هاو : وليم فوكنر، ترجمة : سعد عبد العزيز، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة د. ت ، ص 159 -175.

(26) لورانس داريل: جوستين ، ترجمة : د. سلمى خضراء الجيوشى، دار العودة، بيروت 1989، ص 32.

(27) نجيب محفوظ: ثرثرة فوق النيل، مكتبة مصر، ط 6، القاهرة 1983، ص 73.

(28) ينظر : رمسيس عوض : دراسات تمهيدية فى الرواية الإنجليزية المعاصرة، دار المعارف، القاهرة د.ت، ص 242 -298.

(29) سورة غافر الآية [26].

(30) سورة غافر الآية [27].

(31) سورة غافر الآية [28].

(32) الإمام مسلم : صحيح مسلم ، المجلد الأول: كتاب الإيمان، دار الشعب، القاهرة د.ت، ص 23.

(33) ينظر: ابن المقفع : كليلة ودمنة، تحقيق فاروق سعد، دار الآفاق الجديدة، ط 1، بيروت 1997، ص 65-95.

(34) ينظر : المرجع السابق، ص 117 -165.

(35) ينظر : القاضى التنوخى : الفرج بعد الشدة، تحقيق : د . محمد حسن عبد الله ، مكتبة هجر، ط 2، القاهرة 2001.

(36) ينظر : محمد عبد الحليم عبد الله : غرام حائر، مكتبة مصر، القاهرة 1977، بخاصة المقدمة التى كتبها الدكتور حلمى القاعود، ص 6 -18.

(37) ينظر : فتحى غانم : الرجل الذى فقد ظله، كتاب الجمهورية، أعداد 5، 6، 7، 8، القاهرة 1969.

(38) Fatma Mousso Mohmoud : The Arabic Novel in Egypt, Cairo1973, p. 75.

(39) ينظر : محمود دياب : الظلال فى الجانب الآخر، دار المعارف، القاهرة 1978.

(40) فان تيجيم : المذاهب الأدبية الكبرى فى فرنسا، ترجمة : فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط٢، بيروت 1980، ص 146.

(41) رينيه ويليك، أوستن وارين : نظرية الأدب، ترجمة: محى الدين صبحى، المؤسسة العربية للدراسات، ط 2، بيروت 1982، ص 242.

(42) د. عبد المنعم تليمة : مقدمة فى نظرية الأدب ، ص33.

(43) ديمين كرانت : الواقعية، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد 1980، ص 16.

(44) المرجع السابق، ص 16.

(45) المرجع السابق، ص 16.

(46) فان تيجيم : المذاهب الأدبية الكبرى فى فرنسا، ص 16.

(47) ينظر : ليليان فروست : الرومانسية، ترجمة : د . عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والفنون، بغداد 1978، ص 75.

(48) المرجع السابق، ص 68.

(49) المرجع السابق، ص 69.

(50) ينظر : مارتن إسلن : تشريح الدراما، ترجمة : يوسف عبد المسيح يوسف، وزارة الثقافة والفنون، بغداد 1978، ص 7.

(51) المرجع السابق، ص 7.

(52) ليليان فروست : الرومانسية، ص 65.

(53) ألبيرس : تاريخ الرواية الحديثة، ص 17.

(54) جورج لوكاتش : الرواية التاريخية، ترجمة : د . صالح جواد الكاظم، وزارة الثقافة والفنون. بغداد 1978، ص 283 –284.

(55) رينيه ويليك : مفاهيم نقدية، ترجمة : د . محمد عصفور، عالم المعرفة، عدد 110، الكويت 1987، ص 186، 187 .

(56) ديمين كرانت : الواقعية، ص 47.

(57) المرجع السابق، ص 56.

(58) المرجع السابق، ص 56.

(59) المرجع السابق، ص 57 ، 58 .

(60) ينظر : روبرت همفرى : تيار الوعى فى الرواية الحديثة، ترجمة : د . محمود الربيعى، دار المعارف، ط 1، القاهرة 1974.

(61) ينظر : د . عادل عوض : الرواية الجديدة فى مصر، ص 12-67.

(62) سد فيلد : السيناريو، ترجمة : سامى محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد 1989، ص 23.

(63) جون هاوارد لوسون : فن كتابة السيناريو، ترجمة : إبراهيم الصحن، منشورات معهد التدريب الإذاعى والتليفزيونى، بغداد 1974، ص 178.

(64) لوى دى جانيتى : فهم السينما، ترجمة: جعفر على، دار الرشيد للطبع والنشر، بغداد 1981، ص 293.

(65) المرجع السابق، ص 293.

(66) المرجع السابق، ص 299.

(67) المرجع السابق، ص 299.

(68) سد فيلد : السيناريو، ص 42.

(69) لوى دى جانيتى : فهم السينما ، ص 296.

(70) المرجع السابق ، ص 298.

(71) المرجع السابق ، ص 298.

(72) المرجع السابق ، ص 299.

(73) د . طه عبد الفتاح مقلد : الحوار فى القصة والمسرحية والإذاعة والتليفزيون، مكتبة الشباب، القاهرة 1975، ص 283.

الفصل الأول

مفهوم تعدد الأصوات

لقد تضافرت المؤثرات العالمية، والإنجازات العربية فى الرواية، لتؤدى إلى التغيير والتطور فى السبعينيات من القرن العشرين، فكانت رواية " تعدد الأصوات "، هى ثمار هذا التغيير، الذى لم يقتصر على نظام السرد الأفقى التقليدى، بل شمل الراوى والرؤية، لتولد رواية جديدة، نستطيع أن نصطلح عليها، باعتبار العنصر الغالب عليها رواية الرؤى المتعددة" .. هذه الرواية التى من أبرز سماتها التعددية، تعددية الرؤى، والأصوات، والقصص، والحوارات، ولم يعد الراوى واسع المعرفة، يتنازل أحيانًا ليسمح بظهور وجهة نظر الشخصية أو بعضًا من صوتها، بل أصبحت الشخصيات تشارك الراوى امتيازاته فى القص، وتقديم الوقائع من خلال رؤاها الخاصة .

نحن ـ إذًا ـ أمام سرد من نوع جديد، سرد يشبه دورة اللولبى الذى يتقدم إلى الأمام ثم يعود إلى الخلف، مستعرضًا الماضى من خلال الحاضر، ومقدمًا الأشياء والأحداث من وجهات نظر متعددة؛ لأنه يثبت أننا لا نستطيع التوصل إلى المعرفة أيًا كانت طبيعتها : معرفة العالم، معرفة الآخر، معرفة أنفسنا . وكل ما هنالك إدراكات، أو انطباعات تتركها الظواهر على وعى الذات المدركة، ومن هنا يصبح كل شىء نسبيًا طبقًا لإدراك الذات التى تختبر الظواهر، بل إن هذه الظواهر ليست سوى إسقاطات من قبل الذات نفسها، فيصبح العالم المعرفى شتاتًا من الإدراكات لا يربط بينها سوى وحدة كيان الذات المدركة .

ومن ثم فقد أضحى " تعدد الأصوات " من أهم مواضعات الرواية الحديثة، وإن كانت الحداثة حسب فهم بعض النقاد تستخف بالمواضعات ولا توليها أى اهتمام، وكانت الرباعية أو "الكوارتت " من أول ثمراتها، وشهدت الرواية العربية أمثلة مبكرة منها، ثم أصبح هذا الشكل المتعدد منتشرًا بكثرة فى كل الآداب .. وهنا يجدر بنا أن نحدد ما المقصود بتعدد الأصوات ؟ وما أهميته ؟ حتى يتسنى لنا تكوين رؤية خاصة حول هذا المصطلح ووضعه بين أقواس تناسب رؤيتنا التى انطلقنا منها لدراسة هذا الشكل .

إن رواية تعدد الأصوات، هى رواية ذات طبيعة درامية، ومن شأنها أن تسمح لكل وجهات النظر بالظهور والتحاور، وهى رواية تتنكر لديكتاتورية الراوى - كلى العلم - وللفكر والأخلاق المطلقين، وهى رواية لشكلها وبنائها الديمقراطى الذى يفترض أن " الحقيقة" نسبية وليست مطلقة، وهى متعددة بتعدد وجهات النظر وطريقة النظر إليها، ومن هنا فإن الأهمية الكبيرة لهذه الرواية تنبع من بناء المنظور فيها، وكل هذه الأمور هى من صنع الأديب، الذى قد ينزلق فى بناء منظوره إلى نسف كل ما بناه عن طريق تعدد الرؤى .

هذا المعنى يضعنا فى جوهر تصور مفهوم " تعدد الأصوات "، ولكن قبل الدخول إلى لجة هذه التعاريف، تجدر الإشارة إلى أن الكثير من الكتابات تستعمل مفهوم " تعدد الأصوات " استعمالاً فيه الكثير من التعميم والاعتباط فى استخدام المصطلح، الذى له استعمالات مخالفة عند المدارس النقدية التى نظرت إليه، وسيتجه بمفاهيم شتى، تشى بالأسس الفلسفية والأطر الفكرية عند هؤلاء المنظرين؛ لأنه من السهولة بمكان أن نلاحظ أن بعض هذه القراءات النقدية تختلط ببعض المناهج القرائية التقليدية، بل يمكن أن نقول إن استخدام مصطلح "تعدد الأصوات " يبدو فى بعض الكتابات والتجارب النقدية اعتباطيًا أو عفويًا، ويفتقد منهجية الرؤية الحديثة التى نحن بصددها .

فالناقد الدكتور صبرى حافظ (1941-) يعتبر تعدد الأصوات أسلوبًا جديدًا تعالجه الرواية، ومن هنا أفاض الناقد فى تلخيص رواية " ميرامار "، وتقديم الشخصيات وجاء التحليل مبتسرًا، فيقول : " لماذا كتب نجيب محفوظ روايته تلك فى صورة رباعية ؟ ".. هذا الأسلوب الروائى الجديد ليس إلاَّ أحد وجوه الموضوع الجديد الذى تعالجه الرواية.. لأن هذا الأسلوب لا يحكى الأحداث فحسب، ولكنه يؤكد لنا انفصال الشخصيات الأربع عن بعضها ودوران كل منها فى فلكها الخاص . هذه الأفلاك التى لا تتداخل أبدًا ولكنها تتماس فقط . فكل منها علم على نمط من الأنماط وعلى شريحة طبقية أو فئة اجتماعية أو تاريخية.. ولأن هذه الشخصيات تعيش فى عوالم منعزلة كل فى قوقعته الخاصة، تتلامس ولكنها لا تتداخل ، كان لابد أن تنعكس هذه الحقيقة على شكل الرواية الفنى.. وكان لابد أن تستقل كل شخصية بقسم خاص نتعرف منه عليها وتقدم لنا الأحداث عبر حدقتيها وتعلق لنا عليها[1].

ومعنى ذلك أن صبرى حافظ يؤكد، فى هذه القراءة للشكل، فعل الانعزال الذى تعيش فيه كل شخصية من شخصيات الرواية . وهذا صحيح .. ولاشك أن للشكل الرباعى هذا البعد، من بين ماله من أبعاد : أى أن الشخصية سجينة داخل ذاتها، لا تتصل بالآخر، ولا يتداخل عالمها فى عالم الشخصيات الأخرى.. ولكن لماذا ؟ لا يجيب صبرى حافظ عن ذلك!.

أما الدكتورة فاطمة موسى، فتقول : " اختار نجيب محفوظ أن يسرد الرواية بطريقة الرباعية، إذ يرويها أربعة من الشخصيات : عامر وجدى فى الجزء الأول، ثم حسنى علام، ثم منصور باهى، ثم سرحان البحيرى، ويعود عامر وجدى فيختم الحديث بحاشية أخيرة، وكل منهم يتحدث بصوته ومن وجهة نظره هو، فلا يكشف عن حوادث الرواية، وهى ضئيلة فى مجموعها، بقدر ما يكشف عن نفسه وعن معنى هذه الحوادث بالنسبة له، ولكل جزء من الأجزاء الأربعة وجوده المميز ووحدته الداخلية الناشئة عن الجو الواحد وزاوية الرؤيا الموحدة.."[2].

وهكذا تأخذ فاطمة موسى هذا الاختيار قضية مسلمة، وتستنتج منها أن التوجه ـ فى بنية المنظور فى الرواية ـ نحو " المنظور الداخلى الذاتى "، وهذا صحيح أيضًا، ولكن ما الدلالة الفنية لهذا التوجه، وما الأبعاد الأخرى التى ينطوى عليها هذا الشكل ؟.

وكتب الدكتور محمد حسن عبد الله (1935-) دراسته بعد النكسة بسنتين، فيتعرض لمفهوم تعدد الأصوات باعتباره وسيلة فنية عند نجيب محفوظ تتعدد وتتخذ أشكالاً من الإيحاءات والإشارات التى يلمسها دارس أدبه، وهو فى هذه الرواية يتابع إثراء الرواية بتلك الجزئيات التى ترسم إطار الأحداث الملائم أو تكملها .. وهذه الإشارات قد تكون مباشرة جدًا مثل ذهاب سرحان إلى مقر الاتحاد الاشتراكى، وبعد تدبير المؤامرة ليستمع إلى محاضرة عن السوق السوداء، وكذلك يتلقانا تمثال العذراء الذى نجد فيه رمز السلام الذى تفتقده هذه الشخصيات ورمز التضحية(3).

وقد كتبت الدكتورة لطيفة الزيات (1923-1996) ـ أيضًا دراستها بعد النكسة بثلاث سنوات، ولم تتعرض لهذا البعد المتعدد الأصوات فى مقالها المعنون " الشكل الروائى عند نجيب محفوظ من اللص والكلاب إلى ميرامار "، وهذا لأنها كانت تتناول البنية العامة فى مجموعة من روايات نجيب محفوظ ودلالتها فى سياق أعماله، فكانت تنظر إلى قطاع من الغابة فى إجماله ولم تتفحص الأشجار كلا على حدة.. وهذه الدراسة من الدراسات الجيدة، لما تنطوى عليه من عمق فى التحليل واتساع فى الرؤية، برغم اختلافى معها فيما توصلت إليه من نتائج، حيث ترى أن روايات نجيب محفوظ فى هذه المرحلة تؤدى إلى المصالحة بين التناقضات أكثر مما تؤدى إلى تعميقها .. كيف يكون هذا فى الشكل متعدد الأصوات فى رواية مثل " ميرامار " ؟(4).

هكذا تتفق الدراسات السابقة فى الحديث عن الشكل الجديد الذى اختاره نجيب محفوظ، وتختلف فى المفهوم الذى يمكنه أن يجعل الدارس على بينة من

هذا الشكل ودراية تامة به؟. فإن كان الشكل عند صبرى حافظ ـ كما هو واضح من كلامه السابق ـ يؤكد فعل الانعزال عند الشخصيات، وينميه من خلال هذا الشكل، يستهدف التعرف على البناء الجديد، ممثل فى الشكل الرباعى، والكشف عن دوران كل منها فى فلكها الخاص، مما يؤدى إلى إبراز خصوصية الشخصية وتفردها عن سواها من الشخصيات، وبهذا تكون قراءة النص عملية تفكيك لوحدات النص وإعادة بناء له، مما يجعلها بإزاء نسبية الحقيقة .

أما النقطة البارزة فى مفهوم فاطمة موسى لهذا الشكل فهى سرد الرواية بطريقة الرباعية، وعلى القارئ أن يستقبل كل جزء من هذه الأجزاء مستقلاً، ومن ثم فإنه يمتلك مجموعة معطيات، يستحضرها حين يواجه نصًا بهذا الشكل، فيعمل على توظيف هذه المعارف، فى تعرفه على هذا البناء؛ لأن " لكل من الرواة الأربعة " نغمته " المميزة يوردها الكاتب فى مفتتح حديثه، كما يقرر المؤلف الموسيقى التيم الرئيسى فى بداية كل جزء من الرباعية الموسيقية "(5).

وبهذا تكون الدراسة عند فاطمة موسى، تلقيًا فاعلاً، تحضر فيه ذات القارئ حضورًا مميزًا، ومثلما أن القارئ ليس فارغ الذهن تمامًا، فكذلك الشكل الرباعى لا يصدر حين يصدر من فراغ؛ لأن العمل الأدبى، حتى فى لحظة صدوره، لا يكون ذا جدة مطلقة وسط فراغ، فبواسطة مجموعة من الإعلانات والإشارات الظاهرة أو الكامنة، ومن الإحالات الضمنية والخصائص المألوفة، يكون جمهوره مهيأ ليتلقاه بطريقة ما، وهذه الحالة من التهيؤ القبلى هى ما يطلق عليه " أفق انتظار القارئ " ، ذلك أن كل عمل أدبى جديد يذكره بأعمال من جنسه سبق له أن قرأها، ويجعله فى تهيؤ ذهنى ونفسى خاص لاستقباله، ويخلق فيه توقعًا معينًا، لأن" وحدة العمل القصصى فيها لا تعتمد على تسلسل الأحداث، ولكن على البيئة التى تتحرك فيها القصة أو على الشخصية الأولى فيها، أو على النتيجة العامة التى ستتجلى عنها الأحداث أخيرًا "(6).

وما يهمنا فى هذا المضمار هو رصد استقلال الشخصيات، وضرورة أن يتحدث كل منهم بصوته ومن وجهة نظره هو، هى فى الوقت نفسه ضرورة الإتيان بالمشهد فى الرواية دون الاعتماد على التلخيص الذى ينفذه الراوى، وإنما يجىء الحوار ليحدد علاقة زمنية ظاهرة فى المشهد من خلال وضع الشخصيات فى إطار الفعل والحركة والنطق، وهو إطار خاص تتوقف فيه اللقطة مركزة على حدود مكبرة لفعل الشخصية وحوارها دون تدخل من الراوى الذى يمارس دوره فى السرد من علٍ.. إن المشهد هو إمساك بحدث محدد، وإعادة عرضه كأنه يحدث الآن أمامك، ويرى بيرسى لوبوك : " أن العرض المشهدى Scenic والبانورامى Panoramic فى القصة يعبر عن تناقض واضح من ناحية الدقة ومن الناحية الفنية "(7)، ذلك أن المشهد معنى بساعة زمنية يعتقد الأديب أنها أكثر توترًا وشحنة فى المواقف والعواطف والأحداث، وهذا الأمر يسمى " الفترة الحاسمة "؛ لأنه مكان انتقالى مؤثر فى سياق الأحداث والحبكة.

فى مقابل المفهومات السابقة التى تتصف بالعفوية وافتقاد المنهجية، نجد من الدارسين من يسلك الأسس المنهجية فى تحديد مفهوم تعدد الأصوات .. ومن هؤلاء النقاد الدكتور محمود الربيعى (1932-   ) حيث يقول : " والأحداث فى " ميرامار" مروية من وجهة نظر أربع شخصيات من مجموع شخصياتها . وكل شخصية تروى نفس الأحداث بضمير المتكلم، وعلى النحو الذى تراها عليه . ولا تختلف هذه الأحداث من شخصية إلى أخرى إلاَّ بمقدار ما يتاح لهذه الشخصية أو تلك من مجال رؤية غير متاح للشخصيات الأخرى، وإلا بمقدار اختلاف المشاعر الخاصة الذى تضفيه كل شخصية بالضرورة على مجرى الأحداث "(8).

هذه الملاحظة الدقيقة من الدكتور محمود الربيعى ـ خاصة شقها المتعلق بتعدد الأصوات ـ يمكن أن يجد الباحث أثرًا لها حتى عند بعض الدارسين الأكاديميين الذين يتحدثون عن حدود المصطلح وتجلياته والشروط اللازم

توافرها فيه، حيث " اتبع نجيب محفوظ منهجًا فريدًا فى " ميرامار " حين أداها على النحو الذى أشرت إليه، وكأنه أراد أن يرسم لوحات، مستقلة ومتداخلة فى الوقت نفسه، يؤدى بمجملها العمل "(9).

وتأسيسًا على هذا الفهم نرى أن نجيب محفوظ فى البناء العام لرواية "ميرامار" يعتمد تقنية تعدد الأصوات . وهذا أمر يشير إليه العنوان الذى وسمت به الرواية، ثم يكشفه القارئ من متن الرواية حينما يلاحظ تعدد وجهات النظر لدى الأصوات الأربعة تجاه الأحداث التى تخللت السرد وتجاه سائر القضايا الفكرية والاجتماعية والسياسية والأدبية، وتجاه بعضهم بعضًا، وهو يفيد فى البناء، وهذا تطور ملحوظ عند نجيب محفوظ فى النظرة إلى المعمار الروائى عما اعتمده من قبل فى رواياته، فى توزيع أداور البطولة على أكثر من شخصية واحدة تكون مركز التنبيه فى العمل الروائى، كما يعكس هذا الشكل التصورات الخاصة لدى كل شخصية حول موضوع ما، الأمر الذى يشير إلى أن الحقائق ما عادت ثابتة أو مطلقة تفرضها وجهة نظر واحدة، بل نسبية حينما تتغاير الرؤى تجاه الموضوع الواحد .

نحن ـ إذًا ـ أمام سرد من نوع جديد، سرد دائرى يشبه دورة اللولبى يتقدم إلى الأمام ثم يعود إلى الخلف، مستعرضًا الماضى من خلال الحاضر، ومقدمًا الأشياء والأحداث من وجهات نظر متعددة.. إن ماضى " عامر وجدى " ـ مثلاً ـ يندمج على نحو مدهش فى الحاضر الذى يحياه، والأمر ـ كذلك ـ فيما يخص الشخصيات الأخرى، حسنى علام، ومنصور باهى، وسرحان البحيرى.. وهكذا تتجمع ملامح كل شخصية، حيث تكمن ملامحها "فى خلفية: هذه الشخصية، وتاريخها ورؤيتها للماضى والحاضر، وحساسيتها الخاصة، المتمثلة فى ردود فعلها تجاه الناس والطبيعة، والأشياء، والأفكار "(10).

وهكذا تسير دراسة الدكتور محمود الربيعى لرواية " ميرامار " لنجيب محفوظ(2)، ولكنها تكتفى بتحليل الخصائص المميزة للشخصيات، فلا تكشف عن

رؤياهم الفنية وتصويرهم، كما أن التمييز بين الشخصية وكل من الطبع المتميز، والنمط، والمزاج، تم على أساس سيكولوجى، ومع ذلك فقد اقترب أكثر من المادة الملموسة للرواية، ولهذا السبب فقد كانت الدراسة مليئة بالملاحظات القيمة لعدد من الخصائص الفنية عند نجيب محفوظ، إلاَّ أن مفهومه لم يذهب إلى ما هو أبعد من الملاحظات المتفرقة .

ومن الجانب الآخر ـ جانب البناء الفنى لتعدد الأصوات ـ يتوصل الدكتور محمد حسن عبد الله إلى خاصية نجيب محفوظ تلك نفسها، ومن وجهه نظره يعتبر نجيب محفوظ خالق صنف جديد وفريد للرواية، فيقول : " بانتهاء اهتمام نجيب محفوظ بمصر القديمة، بدأ اتجاه جديد فى أسلوبه وهو " الواقعية " التحليلية .. ونجد أنفسنا مضطرين أن ننبه إلى إحدى بدهيات القراءة الأدبية، فلكل أسلوب أدواته التعبيرية ووسائله التصويرية، وإذا كان " الواقع" ـ الحياة ـ هى المنبع الذى يستمد منه الكاتب كافة تجاربه، فإن " الشريحة" المختارة، وطريقة بنائها بناءً فنيًا، والتعبير عنها بأساليب اللغة، تختلف ما بين نزعة عاطفية (رومانسية)، وقد تنقل نجيب محفوظ بين هذه الأساليب على مراحل، لأسباب خاصة به، وموضوعية تتعلق بالموضوع الروائى وثقافة المتلقى، ومن خطأ التلقى، وانحراف التفسير أن نتجاهل هذه الفروق، وأن نقرأ العمل الرمزى قراءة واقعية، ونستخرج منه دلالة حرفية محددة "[11].

والدكتور محمد حسن عبد الله هو مؤسس الدراسة الموضوعية والمنطقية لتعدد الأصوات عند نجيب محفوظ كما سبق أن أشرنا إلى ذلك[12]، حيث يرى أن خاصية الإبداع الفنى عند نجيب محفوظ تتمثل فى خرق الوحدة العضوية للمادة التى يتطلبها قانون اعتيادى، وفى توحيد أكثر العناصر اختلافًا عن بعضها وعدم انسجام فيما بينها فى وحدة البنية الروائية، وبكلمة أخرى، فى خرق النسيج الموحد والمتكامل للعمل الأدبى، يقول : " إننا مع كاتب روائى لا يكف عن التفكير فى جماليات الشكل، ليست كإطار خارجى لعدد من الأحداث المحبوكة، أو

الشخصيات المتشابكة حول قضية، وإنما كبناء، يتحدد شكله بوظائفه، فتأخذ كل جزئية موقعها لتشبع حاجة هى مطلب فى ذاتها بقدر ما هى مطلوبة لاستكمال الكلى، تكامله ، وتكتمل هى أيضًا به، وتحتشد الدلالات والرموز فى المساحة الواقعة بين الجزئى والكلى، وفيها تتحرك إجتهادات النقاد، وتختلف تفسيراتهم وتتجدد قراءة نجيب محفوظ، فتستجد فيه أقوال"[13].

ثم يقترب محمد حسن عبد الله، فى موضوع آخر من كلامه، أكثر فأكثر وذلك من تعددية الأصوات فى أدب نجيب محفوظ، مؤكدًا على هذا البناء، فيقول : "ويتأكد المنحنى التجريبى فى " ميرامار " حين نتذكر " القاهرة الجديدة " وهى تقوم على أربعة أصدقاء، أو زملاء، جمع بينهم المكان والزمان، ولكن، لم تكن لهم قضية مشتركة.. ومن ثم قدموا فرادى فى فصول متعاقبة، ثم اجتمعوا دون أن يتجمعوا.. إن تقديم الحادثة الواحدة عبر أربعة أشخاص وأربع روايات - كما فى ميرامار - يدل على نسبية الحقيقة، وذاتية الرؤية، كما أن الزوايا الأربع هى الأبعاد الأربعة التى تتجسد بها الأشكال . وفى تلك الفترة كان فن التصوير السينمائى المعروف بالسينما سكوب هو السائد، ويتم التقاط المنظر بثلاث كاميرات، من ثلاث زوايا متباعدة، لكنها تلتقى على بؤرة المكان، كما يتم العرض بثلاث آلات متباعدة، لكنها تلتقى على الشاشة، فتتوحد وتتجسد وتتسع.. وهذا ما كان فى " ميرامار " [14].

إن شكل تعدد الأصوات، يستطيع رؤية الأشياء من خلال رؤى متعددة، وأن يعكس مختلف الظلال الخاصة.. هذا الشكل يقترب بصورة خاصة من تجسيد هذه الفلسفة التى تكونت إلى الأبد والتى لن تفقد حرارتها أبدًا، وكان أمام نجيب محفوظ هذا الفنان المتأمل للصور، وفى لحظات تأملاته العميقة لمعنى الظواهر وسر العالم، يجب أن يكون قد مثل هذا الشكل من أشكال التفلسف الذى يصبح فيه كل رأى، وكأنه كائن حى يجسد لسان بشرى متهيج، وهذا ما تؤكده رواية " ميرامار" ، حيث نرى قاطنى البنسيون - رغم أنهم متعاصرون - بلا قضية

مشتركة، بل متباغضون، ومن ثم ناسب هذا أن يقدم كل من : عامر وجدى، وحسنى علام، ومنصور باهى، وسرحان البحيرى، رؤيته كما تبدو له الحادثة، فى حال من الانفصال والاتصال، دون التمازج أو التداخل، ثم كان عامر وجدى صاحب إطلالة أخيرة، تأكيداً لعلاقة البداية بالنهاية، كما تفاوتت طرائق التعبير، ما بين شاعرية عامر وجدى، وضياع حسنى علام وفقده الروحى والعقلى[15].

أدى هذا الاهتمام المتزايد بالتشكيل الفنى - كما سلف الحديث عنه - إلى الكثير من التأكيد على أهمية تعدد الأصوات، وقد كان لدراسات الدكتور محمد حسن عبد الله دور كبير فى فهم هذا المصطلح؛ لأن أهم سمة أو صفة للرؤيا الفنية عند نجيب محفوظ لا تتمثل فى التشكيل فقط، بل فى التعايش وفى التأثير المتبادل، حيث رأى عالمه وأدركه بالدرجة الأولى فى المكان لا فى الزمان، ومن هنا ميله العميق باتجاه الشكل الدرامى، فيقول : " إن الميزة الفنية لهذه الطريقة هى تحقيق الحضور الدائم لجميع الشخصيات فى مواقع متقاربة، وهذا يحتاج إلى وضوح وتميز كاملين لكل شخصية، ولجميع أنواع العلاقات التى ترتبط بها هذه الشخصية، ولسنا نشك فى أن هذه السمة هى إحدى المهارات الفائقة التى انفرد بها الكاتب، وتدرب عليها منذ "الثلاثية" التى بلغت ببنائها الواقعى أعلى درجات الجمال الفنى فى حدود الرواية الواقعية "[16].

ومن الآراء والتعريفات التى لا يمكن تجاهلها فى هذا الصدد رأى الدكتور نبيل راغب (1940-   )، الذى يعرف لنا فيه مصطلح " تعدد الأصوات" من خلال دراسته لرواية "مرامار"، والتى نلمس فيها الوسيلة الفنية الجديدة التى اختارها نجيب محفوظ، حينما جعل الأحداث تروى من خلال وجهات أربع فجمع بين الرؤية الفردية وفكرة المجموع وإن بقى الآخرون فى مركز الضوء، فكل أولئك الرواة يتحدثون عن الأحداث نفسها كل من وجهة نظره، فيقول: " ينهض الشكل الفنى فى رواية "ميرامار": على تكنيك جديد يجربه نجيب محفوظ لأول مرة فى حياته الفنية . وهذا التكنيك يعتمد على سرد نفس المحتوى مرات متعددة من

وجهة نظر الشخصيات الأساسية فى الرواية .. هؤلاء هم الرواة الأربعة الذين يقصون علينا القصة مرات أربع، ولكن من وجهات نظر مختلفة إلى حد التناقض والصراع، ومع ذلك فنحن لا نستطيع أن نعتبر أحدهم بطلاً منفردًا للرواية؛ لأن البطل الحقيقى لم يكن راويًا "(17).

بهذا المعنى يقدم لنا نبيل راغب مفهومه لتعدد الأصوات، وبرغم ذكاء الناقد ولماحيته التى تبدو من خلال هذا المفهوم، إلاَّ إنه فى غير مكانه، إذ إن هذا الشكل قد سبق واستخدمه نجيب محفوظ فى روايته " القاهرة الجديدة " ، وهى رواية تقوم على أربعة أصدقاء، أو زملاء جمع بينهم المكان والزمان، ولكن لم تكن لهم قضية مشتركة، ومن ثم قدموا فرادى فى فصول متعاقبة، ثم اجتمعوا دون أن يتجمعوا .. أما ما يتعلق بكون هذا النمط يخلو من البطولة، فإنه غير صحيح، حيث يمكن اعتبار اسم الشخصية الذى يتصدر عنوان الفصل هو البطل، وباقى شخصيات الفصل اعتبارها شخصيات ثانوية، وبهذا الشكل يبرز لنا الشكل العام للرواية فى اندماج تيار الحياة المتدفق مع حياة سكان " البنسيون " واجتياحه للركود والخمود دون صخب فى الإيقاع أو نتوءات فى البناء .

وهنا ينبغى أن نميز بين لونين من السرد : سرد تشترك فى أدائه أكثر من شخصية، ولكنه سرد أفقى، بمعنى أن شخصية ما تكمل ما بدأته شخصية أخرى، وشخصية ثالثة تكمل ما قصته الشخصية الثانية، وهو السرد الذى نجده فى رواية سبق وأن تحدثنا عنها هى رواية " القاهرة الجديدة"، وسرد آخر تؤديه آكثر من شخصية، ولكنه سرد منحنى، فيه نعود إلى رؤية الأحداث السابقة، من وجهة نظر جديدة، مع أحداث جديدة تضاف إلى الأحداث القديمة لم نكن نعرفها من قبل، وهو الأسلوب الذى نجده فى رواية " تعدد الأصوات " أو " رواية الرؤى المتعددة " .

إن التعدد فى الأصوات الذى تبنى عليه المادة القصصية فى هذا الشكل ينتمى إلى نوع التوصل إلى المعرفة أيًا كانت طبيعتها، حيث يختار نجيب محفوظ عددًا

من الشخصيات، تقدم كل منها روايتها الخاصة للأحداث نفسها دون أن يوجد فى النص الروائى مرجع خارج الشخصيات، يمكن أن يحتكم إليه للمقارنة بينه وبينها للتوصل إلى الحقيقة، أما فيما يخص مقارنة الصيغ بعضها بالبعض الآخر، فإذا كان هيكل الحدث واحدًا فقد اختلف التأويل، وهذا ما عبر عنه الدكتور صلاح فضل (1938-   )، حيث يقول : " يستخدم نجيب محفوظ تقنية منظور الشخصيات المتعددة المتراكبة، وهى تقنية معروفة فى الرواية العالمية منذ زمن سابق على الرواية الجديدة، خاصة عند " فوكنر" الأمريكى، وهى تقنية تسمح بتقديم أحداث متعددة المستويات ومواقف مستديرة مجسدة من جوانب متقابلة "[18].

يتضح لنا من التعريف السابق أن نجيب محفوظ يكتب رواية جديدة، أى أنها ليست تقليدية تقص الأحداث بطريقة متسلسلة لا يصيبها سوى "التقصى " فى شريط الزمن، بل تعمد إلى توظيف منظور الشخصيات فى مستوى متطور من تيار الوعى، بما يجعل قياس الزمن فيها شديد التعقيد؛ لأن قدرًا كبيرًا منها لا نستطيع أن نمسك بأطرافه بسهولة، حيث تتراكب معظم المواقف واللحظات من منظور شخصيات أخرى فى وحدات متوازية؟ مما يجعل الزمن ذاته مستثمرًا فى عدة مستويات ترتبط بعمق الأحداث لا بسطحها؛ لأن كل راوٍ من الرواة يروى روايته فى جزء مستقل من الرواية، ثم يؤكد أن هذا الشكل أيًا كان مصدره، مستورد من الآداب العالمية، خاصة عند " فوكنر " الأمريكى .

وهكذا يستقيل المؤلف من وظيفة الراوى، ويجعل شخصياته فى السرد والحوار معًا هى التى تقول، وليس هذا بالأمر الهين، ويقتصر فى دوره على أن يؤدى مهمة ضمير القول المعذب، وعندئذ فإن البداهة تهجر اللغة، كما تهجر وعى الكتاب، حتى إذا ظلت هناك بعض القيم التى تبدو أصيلة، فإنها لا يمكن قولها، وهذا ما فعله نجيب محفوظ، حيث " يصل بها إلى درجة عالية من التركيز الدرامى والاقتصاد الكتابى، والتراوح الصارم المنتظم "[19]، بين منظور الشخصيات المتعددة .

وبهذا الفهم الواعى لمفهوم " تعدد الأصوات " عند صلاح فضل، هو الذى دفع الناقد إلى التمييز بين " تعدد الأصوات " و" الرواية التقليدية "، ومن هنا لا ينبغى أن ننظر ـ مثلاً ـ إلى الوصف أو الحوار أو الشخصية نظرة تقليدية، ولكن " يبدو أن أقرب سطح للنص نستطيع أن نختبره، إنما هو مستوى التوالى الكتابى لوحدات القول، كمدخل لالتقاط الإيقاع العميق للرواية من ناحية، وكمثير لاهتمام القارئ ينبه حساسيته لإدراك المنظومة الكلية للمتواليات النصية، ويضمن فعاليتها الجمالية من ناحية أخرى "[20].

ومعنى هذا أن معظم النقاد يرون أن الواقع يحتاج إلى وسائل جديدة للتعبير من أجل تصوير الحقائق الجديدة التى يمور بها عصرنا.. ومن هذا المنطلق يتلقف الدكتور سليمان الشطى (1940- ‏ ‏ ‏ ‏ ‏)، الفكرة، فيحدد مفهوم " تعدد الأصوات " أثناء تحليله لرواية " ميرامار "، فيقول : " تفردت هذه الرواية دون غيرها بأسلوب متميز فى العرض. فقد تتابع أربع من شخصياتها فى عرض حوادثها ؛ فانطبع كل قسم بروح شخصية راويه، فنجد فيه صورة صادقة للزاوية التى ينظر منها.. وسيبرز هذا أكثر فى الأسلوب والتركيب، فعامر وجدى يختلف فى عرضه عن الثلاثة الآخرين فى نقطة البداية ووجهة النظر، وأسلوب التعبير عن هذه الوجهة. فهو ينتمى إلى جيل سابق ومختلف، بينما نجد أن الثلاثة الآخرين يتفقون فى الخط العام من حيث الأسلوب، ونقطة البداية، مع خلافات داخلية تعود إلى طبيعة الموقع الذى يقف عليه كل واحد أو يسعى إليه "[21].

ومعنى هذا أن المؤلف لا يقدم روايته بالأسلوب التقليدى الذى يعتمد على السرد، أو على راوية واحد عالم بكل شىء، ولكنه يجعل أربع شخصيات بالرواية تتحدث واحدًا بعد الآخر عن باقى الشخصيات.. وقد بدأ القص عامر وجدى، فحسنى علام، فمنصور باهى، فسرحان البحيرى، وأخيرًا عامر وجدى مرة أخرى.. وكل راوٍ من أولئك الرواة يتحدث عن الآخرين، ويرسم ما يحيط بهم من مكان كما يحدد الزمن، ثم يعود إلى ماضيه الشخصى، فيقدمه لنا ويتم هذا

باستخدام المونولوج الداخلى، ولذا يأتى التعبير عن هذا الماضى فى عبارات غامضة وحوار غامض أيضًا؛ لأن " الماضى لا يقفز إلى الذاكرة مشوشًا، بل يأتى واضحًا وبعبارة متماسكة أيضًا، هو استحضار كامل ومنظم عن طريق التداعى الذى فرضته القرينة وليس انسياقًا كليًا وراء فكرة التداعى. وهكذا يتشكل الأسلوب الفنى والاستخدامات المختلفة لتؤكد لنا فكرة الشخص عن هدفه مهما كان "[22].

إن الرواية تخلق عالمًا إنسانيًا، يقدم قصة حياة مجموعة من البشر، تعيش فى إطار اجتماعى محدد، لهم حياتهم الفردية الخاصة، التى تعكس رؤية كاتبها ـ إزاء واقعه ـ فى قالب قصصى، وعلى هذا الفهم، فإن " تعدد الأصوات " : " تقدم حدثًا واحدًا من خلال مجموعة شخصيات، لكل منها منظوره الخاص فى رؤية الحدث "[23]، داخل النص الروائى، وفى الوقت نفسه تكشف الرواية عن قدرة صاحبها على تشكيل البناء الفنى لها، حيث نجد أن بناء الرواية ـ منذ بدايته ـ يحافظ على وحدته العضوية دون شوائب زائدة .

ومعنى هذا أن رواية " تعدد الأصوات " ترصد حركة الشخصيات، ولا تقدم من الشخصيات الأخرى إلاَّ من يتفاعل معها ويدور فى فلكها، كما تشير إلى قدرة الأديب على التعبير بلغة فنية سليمة : سردًا وحوارًا، فليس فيها محاولة لترجيح العبارة ـ غاية جمالية زائفة، وإنما هى وسيلة للتعبير الأدبى الدقيق عن الحدث من خلال رؤى متعددة؛ لأن تكنيك الشخوص يعتمد على أن كل شخصية تتحدث عن نفسها، وتتحدث ـ كذلك ـ عن الآخرين من وجهة نظرها الخاصة .. الأمر الذى يجعلها ـ فى بعض الأحيان ـ تعبر عن الآخرين بشكل مباشر، وتحاول أن تعطى رأيًا فى أمر من الأمور بشكل مباشر كذلك، لكن هذه المباشرة ـ فى الإطار العام للتناول الروائى ـ لا تؤثر كثيرًا فى فنية العمل، بل تخدم الهدف الذى أرادته الرواية .

ومن الآراء الذكية التى يشير إليها الدكتور طه وادى (1937- 2008) فى هذا الصدد، هو أن رواية الأصوات المتعددة هى التى يروى أحداثها أكثر من راوٍ، حيث اهتم النقاد بنوع جديد من الرواة" لم يكن مستخدمًا على نحو واسع ـ وهو : الراوى المتعدد، الذى يوجد فى " رواية الأصوات " التى تعتمد على أكثر من شخصية فى سرد أجزاء الحدث ـ كما نجد فى روايات دوستويفسكى، وفوكنر، وبعض أعمال فتحى غانم، ويوسف العقيد (1944-)، وخيرى شلبى (1938-)، وطه وادى، وسليمان فياض (1929-).. وغيرهم "[24].

وقد قدمت الدكتورة أنجيل بطرس سمعان رؤيتها الخاصة عن مفهوم " تعدد الأصوات"، فتقول : " أما " ميرامار " فلعلها تشكل أفضل استخدام لوجهة النظر حققه محفوظ، وذلك باعتمادها على وجهات النظر المنتقاة المتعددة، وتبرز بشكل واضح ارتباط شقى وجهة النظر الفكرى والفنى فى صورة من أحسن صوره . فوجهة النظر تلعب هنا دورًا أساسيًا لا من حيث الشكل الفنى للرواية فحسب، بل من حيث الرؤيا المتعددة التى تقدمها، والتى لا يخرج الشكل الفنى بنواحيه المختلفة عن كونه أداة لتوصيلها . و"ميرامار " يمكن أن تسمى رباعية الإسكندرية المصرية (رباعية لأنها تقدم مادتها من أربع وجهات نظر)، والإسكندرية وهى مشهد الأحداث، والمصرية للتمييز بينها وبين رباعية الروائى الإنجليزى لورانس داريل، والتى سبقتها ببضع سنوات "[25].

ثم تزيد الناقدة الأمر وضوحًا، وذلك عندما تهتم بأساليب وجهة النظر بوجه عام، إلاَّ أنها تهدف بوجه خاص لإلقاء بعض الضوء كلما أمكن ذلك على كيفية توظيف الأساليب أو الحيل اللغوية لتحديد ونقل وجهة النظر كإحدى النواحى الفنية الأساسية للرواية، وذلك من منطلق اهتمام النقد الأدبى عامة والنقد الروائى خاصة بدور اللغة فى العمل الأدبى، حيث تقول : "هنا نلاحظ أن المؤلف قد اختفى نهائيًا كما اختفى الروائى التقليدى، سواء كان الروائى" العارفِ بكل شىء " أو " شاهد العيان "، فقد استخدم نجيب محفوظ أسلوب " الوعى المنتقى"

لأربع شخصيات، نرى الأحداث والشخصيات الأخرى كما تقع على وعى كل واحدة منها على حدة.. ومن هنا كان على المؤلف أن يحدد معالم تلك الشخصيات ومظاهر حياتها الوجدانية والفكرية ومواقفها الاجتماعية والسياسية .. وقد نجح فى ذلك نجاحًا كبيرًا "[26].

ولا يتسع المجال هنا للإفاضة فى وصف ما قامت به الناقدة من آراء فى تحليلها للرواية، ولكن ما يجب التنويه به، فهو إفادة رواية " ميرامار " من تقنية " تعدد الأصوات "، وأثر ذلك فى تشكيل بنائها العام، ووجهة النظر الخاصة بمبدعها الروائى الكبير نجيب محفوظ، حيث تقول معبرة عن ذلك : " وهكذا نرى كيف أفادت " ميرامار " من استخدام وجهات نظر متعددة متعارضة لتقدم صورة موضوعية، لا يقتحمها الروائى، ولا يفرض عليها رأيًا خاصًا به، أو "وجهة نظر" شخصية منحازة أو مباشرة "[27].

إن المتأمل لهذه الفقرة الثرية بدلالاتها وما تحمله من معانٍ تربط بين الموضوعية وتعدد الأصوات من ناحية، واعتماد المؤلف على الحدث والموقف الدرامى من ناحية أخرى، ليرى بسهولة حسن اختيار محفوظ لوجهة نظر الراوى المتعدد أولاً، وكيفية الربط بين وجهة النظر هذه وبين النواحى الفنية الأخرى فى الرواية ثانيًا، وهذا ما يمكن اعتباره الموضوعية الكاملة فى هذا النمط، حيث تقدم المادة دون تدخل من المؤلف كما لو كانت تنعكس على عدسة الكاميرا .

ومن بين النقاد الذين وقفوا عند " تعدد الأصوات " وأولوه اهتمامًا كبيرًا الدكتور حامد أبو أحمد (1948-   )، حيث يطلق عليه مصطلح " تراسل الرواة "، فيقول : "من التقنيات وأهمها فى الرواية، تقطيع السرد على لسان مجموعة من الشخصيات المهمة فى القصة، وهذه التقنية ليست جديدة جدة مطلقة، فقد سبق أن استخدمها نجيب محفوظ وغيره.. ولكن الجديد فيها، والذى يتفق مع كثير من التيارات المستحدثة فى فن القص العالمى، هو ما يمكن أن نسميه بتراسل الرواة على غرار ما سمى فى الشعر " تراسل الحواس" ، عندما قام شعراء المدرسة الرمزية فى

نهايات القرن التاسع عشر بإدخال هذه الطريقة الجديدة فى الشعر على نحو ما يقوم به " بودلير " فى قصيدته " تراسل " من ديوان " أزهار الشر " .. " (28).

هذا النص يعرض فى إيجاز مفهوم " تراسل الرواة " فى نظر الدكتور حامد أبو أحمد، حيث يرى أن تقطيع السرد على لسان مجموعة من الشخصيات من أهم التقنيات التجريبية للرواية، وبهذا تقترب كثيرًا من شعر الإيحاء الرمزى، كما تمثل فى قصيدة " تراسل " للشاعر الفرنسى " بودلير " (1821-1867)، ولكن " الرواة فى الرواية لا يتراسلون على هذا النحو الرمزى، وإنما يتم التراسل بينهم فى إطار ما يسمى بوعى المؤلف بعملية الإبداع.. فكل واحد من الشخصيات فى الرواية يعرف أنه مسئول عن حكاية جزء خاص فى القصة، ومن ثم نجد الحبكة تتقدم بدون تكرار للأحداث نفسها "(29).

ويخلص هذا الناقد إلى أن دراسة " الرواية " وما تثيره من نقاط، قد تبدأ بالتكنيك وتنتهى إلى نظرة الروائى الكلية إلى الحياة، وهو فى ذلك على حق، فمهما قيل عن موضوعية الروائى الفنية، يظل من الصعب أو المستحيل الفصل بين اهتماماته الفنية، واهتماماته الخلقية بوجه عام، ولكن هذه الطريقة فى رواية تعدد الأصوات " لها أهمية كبيرة؛ لأنها تندرج فى نطاق تقنية ما يطلقون عليه حاليًا فى كل أنحاء العالم وبالأخص فى أمريكا اللاتينية ـ كسر الحاجز بين المؤلف والقارئ حتى ليصبح القارئ وكأنه هو المؤلف أو البطل.. وبذلك ينجح نجاحًا منقطع النظير فى إطلاق العنان لشخصياته والوقوف متخفيًا فى منطقة تبعد عنها مئات الأميال"(30).

ونحن، وإن كنا نختلف مع الدكتور حامد أبو أحمد فى بعض التفاصيل، إلا أننا نتفق معه كل الاتفاق فى التوجهات، حيث يثير هذا التكنيك كثيرًا من الأساليب الروائية المتمثلة فى تقطيع السرد الروائى، والوعى بعملية الإبداع، ونظرية الحقائق المتغيرة، وتكرار عبارات الرواية البوليسية ، وذلك فى عملية استدعاء للحبكة البوليسية والسخرية منها وتدميرها فى الوقت نفسه، فضلاً عن مسألة

الظروف السياسية والاقتصادية، والاجتماعية والعدالة الاجتماعية، إلاَّ أننا نرفض الفهم المتوهم؛ لأن قراءة النص لا تكون بمجرد ربطه بهذا الاتجاه أو ذاك، وإسقاط بعض العناصر المجلوبة من خارجه عليه، وإنما تكون باستخراج العناصر الداخلة فى تكوين النص نفسه، واكتشاف العلاقات التى تربط بين هذه العناصر، فضلاً عن أشياء أخرى يفصلها" رولان بارت " (1915–1980)، فى قوله : " إن التحليل البنائى للأعمال يتطلب جهداً أكبر بكثير مما نتخيل، ذلك لأننا ـ فيما عدا الحديث الودى حول الخطة ـ لا نستطيع أن نقوم بذلك إلاَّ فى النماذج المنطقية، وبالفعل فإن خصوصية الأدب لا يمكن أن تنهض إلاَّ داخل نظرية عامة عن العلاقات، ولكى يكون لديك الحق فى أن تدافع عن قراءتك النافذة للعمل لا بد أن تعرف، ما المنطق، وما التاريخ، وما التحليل النفسى؟ باختصار: لكى تحيط بالعمل، لا بد أن تعرفه، وأن يكون لديك علم الثقافة الأنثروبولوجية.. "(31).

هذا النوع من الرواة المتعددين يعطى بناء الرواية تميزًا وخصوبة، ويعد من سمات " قص الحداثة "، وهذا المفهوم هو الذى جعل " ميخائيل باختين" ـ كما سبق أن أشرنا ـ يقف عنده وقفة نقدية متأملة، حيث يذهب إلى أن "دوستويفسكى هو خالق الرواية المتعددة الأصوات.. ففى أعماله يظهر البطل الذى يبنى صوته بطريقة تشبه بناء صوت المؤلف فى رواية ذات نمط اعتيادى.. والرواية المتعددة الأصوات تشبه تعددية الأصوات فى الموسيقى، حيث تمتزج العناصر والشخصيات فى تناغم غنائى، كأنها وحدة غنائية. وتصبح البطولة للفكرة التى تدور حولها الرواية . وتعتبر الأفكار ـ الأبطال، هى التى تحدد بنية العالم الروائى، وعلى هذا تصير الرواية رواية فكرية فلسفية.. إن خاصية دوستويفسكى الفنية تبرز فى أنه يرى كل الأصوت متعايشة ومؤثرة ببعضها.. وهذه الخاصية هى التى مكنته من إيجاد الرواية المتعددة الأصوات، فالتعقد الموضوعى وتناقض وتعدد أصوات عصر دوستويفسكى وضع المثقف المنحدر من

بين صفوف الشعب وغير المستقر اجتماعيًا، والتورط العميق والنفسى المرتبط بالسيرة الذاتية الخاص بتعدد البرامج الموضوعة للحياة، وأخيرًا القدرة الفطرية على رؤية العالم متعايشًا ومؤثرًا فى بعضه ـ كل ذلك كون تلك التربة، التى تغذت عليها رواية دوستويفسكى المتعددة الأصوات .. وهذا هو ما ساعده على التعبير عن الإنسان داخل الإنسان، وظهور مصطلح الرواية الأيديولوجية "[32].

وحين يرصد الدارس المرتكزات الأساسية فى الجدل القائم بين تعدد الأصوات، والبناء المعمارى أو الهندسى فى أدب نجيب محفوظ، فإنه يسعى إلى جعل ذلك تأسيسًا ينطلق منه فى تحديد خصائص هذا الشكل، وبنيته، وأهدافه، وأنماط التكنيك الفنى له، لاسيما على صعيد البناء التقليدى؛ لأنه النوع السائد فى الرواية، والمتوافر على عناصر بينة فى قيام ذلك الجدل.. فتعدد الأصوات فى الرواية يلقى عناية مضاعفة من الأديب، ذلك لأن مجال الزلل والترهل والاضطراب لا يمكن إخفاؤه أو التقليل من شأنه، وأهم ما يحتاج إليه " تعدد الأصوات" هو اللغة المشحونة بالطاقة، اللغة القادرة على حمل التوتر والتأزم، أما اللغة المهدورة للطاقة فإنها تكون أبعد اللغات عن " تعدد الأصوات "؛ لأنه يحتاج إلى لغة مركزة حية، قادرة على الرقى إلى حالات الانفعال الداخلية للشخصية، وطريق أعماقه عن طريق الحوار، وتكديس الأفكار والأحداث المتصاعدة .

لهذا ينبغى أن يكون كل ما فى رواية " تعدد الأصوات " من شخصيات، وحوار، وأحداث، موضوعًا فى خدمة الحركة، وإلاَّ فقد أهميته بالنسبة للرواية وبالنسبة لنا أيضًا، فالقارئ إذا وجد أن موقفًا معينًا فى الرواية، بما فيه من شخصيات، وحوار، لا ينبع تلقائيًا مما سبقه من أحداث ومشاهد، ولا يؤدى ـ بالتالى ـ إلى مزيد من حركة تدفع قصة الرواية إلى الأمام، وتملك عليه وجدانه وعقله، شعر باهتمامه يفتر، ولذته فى تتبع الرواية تقل، لذلك فإن الحوار الجيد الذكى، الحافل بالأفكار، الزاهر بالمفارقة والفكاهية والسخرية ـ وهو فى معظمه حوار

جيد من الناحية الدرامية ـ يقوم بالمهمة الأساسية لكل حوار درامى، وهى دفع الرواية قدمًا، وإفساح مجال التطور أمامها، وكشف جوانب الشخصيات المختلفة، والمساهمة فى إحداث الصراع فيما بينها، وإجلاء نواحى الصراع الداخلى للشخصية الواحدة عن طريق المنولوج الداخلى وغيره من وسائل البناء .

وعلى هذا الأساس، يمكن القول إن " نجيب محفوظ هو معمارى ومهندس عظيم" .. لاشك فى صحة هذه الجملة، التى قد ترد ـ بأحيان قليلة ـ على لسان معلق هنا أو ناقد هناك، لكن فى الغالب يكون الدافع من ورائها التعبير العاطفى المجرد عن الإعجاب المفرط بالأديب.. إن هذه العبارة ـ فى الحقيقة ـ تكاد تنطبق حرفيًا على أعمال محفوظ الروائية، فرواياته تخرج عن كونها تأملاً محضًا، أو رؤية سيكولوجية مطولة ـ لتصبح بناءً شامخًا مهيبًا قوامه الفلسفة والفن مجتمعين معًا، وإن ظهر بعيون الكثيرين بناءً فنيًا فقط! وهذا البناء ـ مثل أى واحد ـ مصمم على أساس معمارى محدد، ونظام ثابت، وله دعائم أساسية تضرب بجذورها بعيدًا فى أغوار الأرض، ويخفى بداخله غرفًا وقاعات وديكورات، ويظهر للعالم من خلال واجهته المزينة بدقة ليثير انطباعًا محددًا عند من يمرون به .

فى العلم الحديث ـ وبالأخص فى الفيزياء النظرية أكثر إبداعات البشر كمالاً وجمالاً حتى اليوم ـ يتم طرح النظريات الكبرى مصممة داخل نسق هندسى أخاذ يشبه الوصف للبناء المعمارى الذى أوردناه آنفًا. فأساس النظريات العلمية مجموعة من الفرضيات أو المسلمات ينهض عليها عمران النظرية كله، من هذه الفرضيات يبدأ العالم باشتقاق طائفة من النتائج والمبرهنات، مستخدمًا فى ذلك منهج الرياضيات وجهازها المنطقى المحكم، وتكمن براعة العالم الكبرى فى الاختيار الذكى للفرضيات المناسبة، ثم يتركز إبداعه بعد ذلك فى سعة خياله وحسن تقديره فى انتقاء النتائج التى يجب " رصها " وتركيبها بعناية فوق أساس الفرضيات السابق، فمن الطائفة الواسعة جدًا من النتائج والمبرهنات الممكنة

يختار العالم مجموعة محددة يرتبها بطريقة خاصة، وهذه الطريقة الخاصة هى بالضبط النسق المعمارى للبناء، وبهذا يكتمل تشييد النظرية العلمية فى نظامها الهندسى المميز[33].

وما يفعله نجيب محفوظ فى أعماله الروائية هو أنه يقوم بوضع مخطط عام فى العمل الفنى قبل الشروع به، وهذا يفسر دقته ونظامه الشديد الصرامة فى حياته اليومية : هناك وقت للمشى، ووقت للقاء الأصدقاء، ووقت للكتابة، ووقت للراحة. وهو لا يتهاون فى جدوله اليومى هذا أبدًا، فهو كالصانع العظيم الذى ينكب على صنعته ويعمل بها فترات طويلة، دون كلل أو ملل، حتى ينتهى منها على أكمل وأفضل صورة.. وقراءة أى رواية لهذا الصانع الفذ تترك فى النفس انطباعًا قويًا بأن فكرة خط سير الأحداث كانت واضحة جدًا بذهنه من الصفحة الأولى، هو يصمم الخطوط الأساسية للعمل أولاً، كما يفعل أى مهندس محترم، ثم يشرع بالبناء على آساسها .

ومن الصعب جدًا آن نحدد ما الدعائم الفنية فى روايات نجيب محفوظ التى تقابل الأساس فى البناء المعمارى (أو الفروض فى النظرية العلمية) ، ولهذه الصعوبة سببان اثنان : الأول هو أن كل رواية عالم قائم بذاته، له نمطه المعمارى الخاص، وبالتالى نمط دعائمه الأساسية المميز: لأن المبدع الأصيل لا يكرر إبداعه، والاّ لم يعد إبداعًا، فإنه من الصعب البحث عن شريحة محددة من الأفكار الفلسفية آو الفنية، تتكرر فى عدة روايات، بحيث نعتبرها نمطًا ثابتًا لدعائم البناء الهندسى فى الرواية المحفوظية.. والسبب الثانى، هو حقيقة أن العمل الروائى آكثر تعقيدًا بكثير من البناء المعمارى التقليدى، فهذا البناء ـ ضمن التشبيه المجازى الذى نستخدمه فى هذا البحث ـ يقوم وينهض بشكل رأسى فى المكان فقط، لىس هناك عنصر زمانى، وبالتالى ينعدم مفهوم الحركة.. وبهذا تصبح الصورة شديدة البساطة والوضوح، فأولاً تحت الأرض يوجد الأساس الذى يقوم عليه العمران، ثم تتوالى " الطبقات " المعمارية فوقه، الواحدة تلو الأخرى.

حتى يكتمل البناء بجميع تفاصيله الداخلية والخارجية .. باختصار الصورة هنا حركة (ترتيب متعاقب) عمودية استاتيكية تقع فى المكان Space فقط، لكن العمل الروائى شىء مختلف، إنه حركة " حقيقية "معقدة تحدث فى كل من الزمان والمكان فى آن واحد، إنه تطور ديناميكى للحدث وليس ترتيبًا استاتيكيًا ثابتًا، إنه تغير يقع فى الاتجاهين معًا، الرأسى والأفقى، وطوال زمن الرواية، بهذا يصبح من المستحيل تمامًا أن نحدد أين تكمن أساسات البناء الروائى قبل الشروع فى القراءة، فقد تكون فى البداية، أو النهاية، أو فى المنتصف، أو قد تتخلل العمل الروائى من أوله إلى آخره فلا تعرف لها مكانًا محددًا .

وبغض النظر عن ماهية هذه الدعائم الفنية، فإن نجيب محفوظ ينطلق منها ليبنى معمار (تشكيل) الرواية، مستخدمًا بذلك عدة مناهج أبرزها قانون العلية، فهذا القانون هو الطريقة المثلى لإقامة بناء محكم متناسق مترابط الأجزاء، فالفقرات تتعاقب وفق نسق سببى محدد يبدعه خيال الفن، ومن خلال هذا النسق يتولد " الفعل الروائى "، الذى هو شىء يفوق الشخصيات والأحداث المجردة وطريقة تسلسلها، إنه الغاية الحقيقية التى يطمح المبدع لتجسيدها فى عمله، وبواسطة هذا " الفعل" فقط يمكن له أن ينقل للآخرين أفكاره، وخواطره، وتصوراته الفلسفية عن الكون والحياة، والفعل الروائى لا ينفصل أبدًا عن المعمار (التشكيل)، إلاَّ إذا كان ممكنًا فصل الروح عن الجسد فى الإنسان، أو البرمجيات عن المكونات الفيزيائية الجامدة فى الكمبيوتر، فهذا أمر مستحيل، إنهما متلاحمان تمامًا؛ لأن كل واحد منهما يقود الآخر، إنهما وجهان لعملة واحدة، وكلا الوجهين مطلوبان بشدة.. من هنا نفهم الأهمية الفائقة التى يجب أن نوليها لدراسة المعمار (التشكيل) فى الأعمال الروائية، فهو الواجهة الخارجية والتركيب الداخلى للرواية، وهو تعبير حى عن الطريقة التى يفكر بها المؤلف .

وحقيقة إنه من المستحيل بحث ـ أو حتى لمس ـ الخطوط العريضة للمعمار الهندسى بعالم نجيب محفوظ فى عجالة قصيرة كالتى نحن بها هنا ـ وسوف

تدرس فى بحث مستقل إن شاء الله فيما بعد ـ لكن سأحاول جاهداً أن ألخص باختصار الملامح العامة لهذا المعمار الفنى، والتى تشكل عبرها إبداعه فى رحلته الزمنية التاريخية الطويلة .

يمكن تبين وجود ثلاثة أنساق معمارية مميزة يستخدمها نجيب محفوظ فى تشييد عوالمه الروائية المختلفة، وليست هذه الأنساق قوالب جاهزة طورها الكاتب قديمًا، وأخذ يصب فيها من زمن لآخر عصارة تجربته، فتشكل وفق ما تقتضيه قنوات وتعاريج وتجاريف القالب.. كلا! فنجيب محفوظ الفنان مبدع حقيقى، ومن أهم صفات المبدع أنه لا يسجن نفسه ضمن قوالب متكررة، بل هو كالبركان المتفجر ينفث حمم تجربته فى كل مكان، فتسقط أينما اتفق، وتتشكل بتلقائية حسب طبيعة الأرض التى وجدت نفسها بها، فهو فنان الموقف الذى تصوغه تجاربه الفكرية، فتتخلق أعماله وفقًا لهذه التجارب وليس العكس، لكن ادعاءنا بوجود هذه الأنساق المعمارية المحددة هو محاولة نظرية ـ لا أكثر ـ لرد التجربة المحفوظية ـ وهى تجربة إنسانية على أى حال ـ إلى الأصول الباطنة التى لابد أن تكتنف الأعماق ـ ربما بدون وعى ـ لأى إنسان.. فنحن جميعنا أسرى أنماط معينة من التفكير لا تتغير فى الجوهر حتى لو اتخذت على السطح ألف مظهر ومظهر، ومهمتنا هنا محاولة الكشف عن هذه الأنماط الباطنة العميقة بطريقة عقلانية منطقية .

النسق المعمارى الأول، هو الأكثر شيوعًا فى أدب نجيب محفوظ، وهو أيضًا النمط الأكثر شعبية ـ سواء بين القراء بعمومهم، أو الجمهور العام الذى يتلقى الإبداع الأدبى عبر السينما والتليفزيون فقط، أو النقاد والكتاب والمفكرين .. إنه النسق الذى كتب به روايات مثل: " القاهرة الجديدة " ، " خان الخليلى " ، " زقاق المدق " ، " بداية ونهاية " ، " الثلاثية" ، "الشحاذ" ، " قلب الليل " ، وغيرها كثير، وتتميز هذه الأعمال جميعًا بوجود شخصية رئيسية تمثل " البطل" الذى تتعلق به معظم خيوط الرواية، وبجانبه أيضًا عدد من الشخصيات الجانبية وفى بعض

الأحيان يزداد التركيز على إحدى هذه الشخصيات الجانبية حتى نخالها رئيسية كما فى أشقاء البطل فى روايتى " خان الخليلى " و " بداية ونهاية " .. فتتطور الشخصية الرئيسية وفق مسار علِّى محدد، وتتطور - أيضًا - فى الوقت نفسه - الشخصيات الجانبية الأخرى بمساراتها العلية الخاصة بها، وتتولد دراما الرواية بطريقتين اثنتين : التطور الداخلى (السيكولوجى) للشخصية الرئيسية، وهو ما يعبر عنه المؤلف ببراعة مذهلة مستخدمًا أسلوب المونولوجات الذاتية، والثانية هى تصادم خطوط تطور الشخصيات الجانبية مع خط تطور الشخصية الرئيسية .

ويمثل هذا التصادم احتكاك " البطل " بالعالم الخارجى، أى التطور الخارجى للشخصية، وهو تصادم دامٍ فى معظم الأحيان، فيكون مسئولاً عن حالة التوتر والضياع التى يعيشها ذلك البطل.. ومن خصائص هذا النسق المعمارى سمة تميز أكثر أعمال نجيب محفوظ، وهى عدم اعتماده على شخصيات لا يعرف القارئ شيئًا - ولو قليلاً - عن تطورها النفسى الداخلى .. لهذا السبب فضلنا أن نقول " خطوط تطور الشخصيات الجانبية" - وليس " الشخصيات الجانبية"، فهو - أى المؤلف - يلقى الضوء على الحالات النفسية لمعظم أبطاله، حتى لو بعد فترة طويلة من ظهورهم وبطريقة عابرة، وطريقة المبدع الفنان المميزة فى ذلك، هى فى استجلاء " تغير " تفكير الشخصية فى قضية ما أو عدة قضايا، فيتعرض بذلك لـ " خط التطور" المرافق لهذه الشخصية بالمعنى الذى تحدثنا عنه من قبل، ربما هو من فرط إيمانه بالواقعية، لا يحب استخدام شخصيات " وهمية " تلعب دورًا مؤثرًا فى النسق العلِّى للأحداث دون أن ندرك من أين انبثقت، وكأنه عقل نجيب محفوظ المشبع بتقاليد العلم الحديث يأبى أن يترك المجال أمام أحد فى المستقبل فيتهمه بتوظيف " شخصيات فانتازية " فى روايات تتحرك كالأشباح، وهذا دون شك معلم رئيسى من معالم واقعية المؤلف المميزة .

النسق الثانى شديد الندرة فى أعمال نجيب محفوظ، ولا نكاد نجده واضحًا مكتملاً إلاَّ فى روايته الشهيرة " أولاد حارتنا "، ورائعته " ملحمة الحرافيش " ،

وهما من الأعمال الطويلة، ويهتم هذا النسق بخط تطور واحد يخترق الرواية عبر الزمان من بدايتها وحتى نهايتها.. فالشخصيات بمعنى من المعانى متساوية الأهمية، وتتناوب على احتلال أماكن متعاقبة فى خط التطور الكبير، دون أن يسمح الصانع الفنان لإحداها بالبقاء فترة طويلة جدًا، ويستثنى من هذا " الجبلاوى " فى " أولاد حارتنا " لأنه بمعنى من المعانى تمثيل رمزى مباشر، وليس شخصية روائية بالمفهوم التقليدى العام، وكذلك " عاشور الناجى " فى " ملحمة الحرافيش" ، فرغم أنه أخلى المكان منذ بداية الرواية لذريته، فإنه يبقى حاضرًا فى أذهان الجميع حتى النهاية باعتباره رمز العدالة الأسمى الذى تتطلع قلوب الحرافيش إليه وتصبو لعهده .

وهذا النسق بسيط من الناحية الفنية، فالتموضع بداخل الزمان والمكان واضح، وحركة الأحداث علِّية مباشرة متعاقبة وسريعة، ولا ثغرات أو قفزات غير مبررة فى أى مكان، ولا يركز المبدع كثيرًا على المونولوج الداخلى، بل ينثره بسرعة فى جنبات العمل الفنى الطويل، ويمكن اعتبار هذه الروايات أقرب إلى العمل الفكرى المجرد ذى الدلالات الرمزية المبطنة، رغم ثراء " ملحمة الحرافيش " ببعض التفاصيل الفنية الممتعة .

أما النسق الثالث، فهو من نتاج العقلية المحفوظية التى لا تتوقف أبدًا عن التجريب والإبداع والابتكار، إنه العقل الذى أنتج روايات مثل : " ميرامار" ، "الكرنك " ، " المرايا "، "أفراح القبة " ، " يوم قتل الزعيم " ، " العائش فى الحقيقة"، " حديث الصباح والمساء ".. فى كل هذه الأعمال نجد نجيب محفوظ يغير لأول مرة المنظور Perspective ذاته الذى ينفذ من خلاله القارئ إلى الجوانب الداخلية للرواية ليكشف بناءها وترتيب أحداثها العلِّى، فيلمس بذلك شحنة الفعل الروائى المتفجر، فبدلاً من أن يكون هذا المنظور ضمير المتكلم (الراوى)، أو ضمير الغائب كما تعودنا منه ومن غيره، فهو يجعلنا من خلال هذا النسق نرى ما يحدث بالرواية بعيون جميع الشخصيات الموجودة فيها، ففصول

الرواية تصبح بهذه الطريقة تحمل أسماء الأبطال أنفسهم، فمثلاً نجد فى رواية " ميرامار " الفصل الأول يحمل اسم " عامر وجدى" ، يعنى أن نرى أحداث الرواية كلها من منظور " عامر وجدى " ، والفصل الثانى "حسنى علام "، أى أن نرى نفس الأحداث لكن من منظور "حسنى علام"، ثم الفصل الثالث " منصور باهى " ، فهو إذًا من منظور " منصور باهى" فقط، والرابع " سرحان البحيرى " فهو من منظوره .. إلخ[34].

وهكذا تتعاقب خطوط تطور الأحداث داخل الرواية بشكل متوازٍ، ومن هنا تتولد خصوبة فائقة جديدة فى العمل الفنى، وبمذاق مختلف لم نألفه من قبل، فأنت ترى خط تطور من منظور " عامر وجدى" منفصلاً عن خط تطور من منظور " حسنى علام "، منفصلاً عن خط تطور من منظور " منصور باهى" ، منفصلاً عن خط تطور من منظور " سرحان البحيرى" ، لكن فى الحقيقة تبقى أحداث الرواية " الفعلية " واحدة لا تتغير، فهى مدفونة فى كل الخطوط التى تبدو ظاهريًا منفصلة، فى حين أنها متشابكة تشابك البشر الواقعى الفعلى فى الحياة.

ويعد هذا الراوى المتعدد، أكثر أنواع الرواة جدة وأشدها ملاءمة لطبيعة قص الحداثة، لذلك لا نجده بشكل واضح إلاَّ فى مرحلة معاصرة متأخرة، وعند كتاب تجاوزوا الثقافة المحلية، واطلعوا على نماذج عالمية تهتم بهذه النوعية، ووظيفة هذا الراوى هو أنه يقدم الحدث المسرود من خلال وجهات نظر متباينة أو متعارضة أحيانًا على المستوى الإنسانى والفكرى، وهذا لا يجعل الرواية حزمة من الأوراق الجافة، وإنما شريحة حية من الواقع المعاش بصراعاته وجدله وتناغمه، وتصبح الرواية ـ من خلال وجهات النظر المتعددة ـ مثل "جوقة " يعزف كل فرد منها بآلة خاصة، لكن الجميع يصدرون سيمفونية متناغمة، فهى إذًا " تعددية" تؤدى إلى قدر من تعادل النفوذ الفنى فى عرض وجهات النظر، بحيث تعكس الرواية بانوراما شاملة لموقف إنسانى مركب ومتنوع الاتجاهات؛ لأن تعدد الأصوات الراوية يفترض كثرة فى الأصوات الكاملة القيمة فى عمل أدبى واحد.

ويطرح هذا النسق المعمارى مشاكل معقدة إذا حاولنا تحليل امتدادات أجزائه فى المكان والزمان، فمن الواضح أن الشكل التقليدى للسرد الروائى، بصيغتى ضمير " المتكلم " و"الغائب"، يقود لنوعين متميزين من الزمان، لكنهما واضحان لا إشكال فيهما، فضمير " المتكلم " يجعل زمان الرواية هو الزمان الذاتى أو الداخلى subjective or internal time، ولأن الراوى مرتبط باستمرار فى عملية وصف مستمرة لما يحدث فى الخارج، فإن الحركة بهذا الزمن تتم فى معظم الأحيان بسلاسة ويسر، خاصة إذا تذكرنا واقعية الكاتب التى تنفر من "أحلام الزمن الذاتى " وقفزاته العجيبة الفانتازية .. وإذا صيغت الرواية على أساس ضمير الغائب، فإن الأحداث تتحرك ضمن الزمان الموضوعى objective time، وهو زمان الفيزياء الذى تقيسه الساعات، ويتشوه هذا الزمان، زيادة ونقصانًا، بقدر ما يقترب المبدع من الأعماق السيكولوجية للشخصيات .

أما فى حالة النسق المعمارى المحفوظى الثالث، فإنه لا وجود لزمان واحد تسرى به جميع أحداث الرواية ! بل هناك أزمنة متعددة بعدد الشخصيات التى استخدمت لإسقاط أحداث الرواية على ذهن القارئ، أى هناك زمان " عامر وجدى" وزمان " حسنى علام " ، وزمان " منصور باهى " ، وزمان " سرحان البحيرى "، وكلهم يدورون فى سردهم الروائى حول قصة مجردة نستخلصها نحن القراء بعقولنا، لكنها ليست مكتوبة، وقعت أحداثها مع كل تلك الشخصيات فى الزمان الموضوعى (أى الخارجى) بوقت ما، ولا ننسى أن هذه الأزمنة يمكن أن تصاغ على إحدى الصورتين التقليديتين سواء بضمير المتكلم أو الغائب، ومن ناحية التتابع السببى للأحداث، فإننا نجد أن كل واحد من الأزمنة العديدة التى تمثل الرواية ينتمى للنسق المعمارى المحفوظى الأول، فعامر وجدى فى الزمان الذى يمثله، هو " البطل " الرئيسى هنا، فى حين تستحيل الشخصيات الأخرى إلى شخصيات جانبية، وفى زمان "منصور باهى " يصبح " البطل " والآخرون الشخصيات الجانبية، وهكذا، يتغير الحال بتغير المنظور الذى يسمح لنا نجيب

محفوظ من خلاله بتقصى أبعاد الرواية، وتستحيل الرواية الواحدة إلى عدد من الروايات " المتوازية "، والمتشابكة فى آن واحد، بحسب ما لدينا من شخصيات فاعلة .

ويبقى أن نشير لملاحظة عامة تنطبق على الغالبية الساحقة من روايات نجيب محفوظ، كنا قد ذكرنا أن المعمار الهندسى للعمل الفنى يقوم فى كل من المكان والزمان معًا .. فهل من خصائص عامة مميزة لطريقة استخدام نجيب محفوظ للحركة فى هذين العنصرين المتصلين الزمانى ـ المكانى ؟ ! تلفت انتباهنا ـ فى الحقيقة ـ نقطة مهمة وأساسية، وهى أن الكاتب يجعل دائمًا أحداث الرواية تدور فى مكان واحد، فى حين يلعب كما يشاء على إيقاع الزمن، وهذه خصيصة أساسية يمكن ملاحظتها كثيرًا فى إبداعات الأدب المصرى عمومًا، وأدب نجيب محفوظ خصوصًا، فدائمًا العائلة القاهرية، ودائمًا المكان هو أحياء وحوارى القاهرة، والاستثناءات قليلة لا تمس الملاحظة العامة التى نطرحها هنا، بل على العكس فهى تدعمها، فإذا سافر " البطل " لمكان بعيد عن " المكان " الرئيسى الذى اختاره الأديب ليكون مسرح أحداث الرواية، فإننا نجد قلبه يعود إليه كما فى رواية " بداية ونهاية " ومن ذلك ما أثاره منظر الحقول والأرض فى نفس "حسين " حين كان مسافرًا بالقطار إلى طنطا من شعور تجاه "أمه" والبيت : " ثم مد بصره كرة أخرى إلى الأرض المنبسطة، الصامتة الصابرة الخيرة، فذكر دون وعى أمه ! .. كهذه الأرض الخضراء صبرًا وجودًا والدهر يحرثها بسنانه "[36].

وقد نجد تنويعات مكانية بإدخال الإسكندرية لبعض الروايات مثل " الطريق"، " السمان والخريف"، " الشحاذ " لكن هذا لا ينفى مرة أخرى الحقيقة الثابتة، وهى أن نجيب محفوظ فنان لا يميل للحركة الملتوية المعقدة المسارات عبر المكان، بل يميل لفعل ذلك فى البعد الزمانى الخالص[37]، ويمكن ملاحظة ذلك بأوضح صورة فى قصص النسق المعمارى المحفوظى الثانى، وهى " أولاد حارتنا " و"ملحمة الحرافيش"، فهنا نجد المكان ثابتًا لا يتغير.. الحارة الواحدة الأبدية

المنعزلة عن غيرها من الحارات وإن كانت تتنافس معها تنافسًا خفيًا لا يهتم الكاتب بإبرازه كثيرًا؛ لأنه ليس جزءًا أساسيًا من قلب الأحداث، لكن سهم الزمان يمضى بسكان الحارة نحو الأمام كالصاروخ، فيخترق أحداثًا كثيرة، ويجسد قدرًا قاهرًا، لكن تصوغه أيدى البشر أنفسهم، ويعيش " أبطال " ثم يموتون ويجىء غيرهم .. وهكذا .. تقع الدراما الحقيقية فى الحركة الديناميكية للحدث والتى تظل تدور وتتاور فى نفس الأبعاد المكانية .

ويرجع هذا الأسلوب فى التركيز على الحركة الزمنية، وتجاهل دور المكان ـ فى نظرى ـ لثلاثة أسباب مختلفة : الأول شخصى ذاتى يتعلق بتاريخ نجيب محفوظ نفسه، فهو رجل يكره السفر والترحال، يعشق القاهرة بجنون، ولا يتركها إلاَّ ليزور الإسكندرية بالصيف، وطوال عمره الأدبى لم يسافر خارج مصر إلاَّ مرتين ولأسباب تتعلق بعمله فى وزارات الحكومة[38]، وفى إحدى هاتين المرتين، وكانت لليمن، كتب قصصًا قصيرة تعبر عن تجربته النفسية هناك، وهذا يدل على أن للسفر تأثيرًا مباشرًا فى إبداع الفنان، ولحياة أى كاتب دور كبير للغاية فيما يكتب، أكبر مما يتصور الناس، خاصة فى فن الرواية .

فالرواية بناء هندسى معقد ومتداخل الخطوط والأحداث، ومن الصعب جدًا على أى كاتب، مهما بلغت درجة عبقريته أن ينسج جميع أحداث روايته من مادة الخيال فقط، وأذكر أننى سمعت نجيب محفوظ يقول فى أحد برامجه الإذاعية أنه يستقى تفاصيل الكثير من أعماله من مراقبة الحياة الواقعية للبشر حوله، فهو من رواد المقاهى المحترفين، بل هو أبو" فكرة المقهى الشعبى الثقافى"، ومن خلاله يقف على الكثير من القصص والحواديت التى كان يسجلها ـ بذاكرته أو على الورق لا ندرى بالضبط ـ أولاً بأول ليستفيد منها فيما بعد، وفى هذا يؤكد نجيب محفوظ مرارًا وتكرارًا أنه يعمل كثيرًا جدًا، وأن السر الحقيقى وراء إنجازاته الباهرة هو المثابرة والتحصيل الدائب الذى لا ينقطع، وأن الروائى بالذات ليس كالشاعر الذى يتمدد على سريره منتظرًا طائر الوحى والإلهام حتى

يحط فوق رأسه، بل يجب أن يجلس على مكتبه ساعات طويلة يجرب فيها جميع الصيغ الملائمة للتعبير الفنى .

والسبب الثانى فى تجاهل نجيب محفوظ للحركة عبر " المكان "، هى - فى تصورى - دلالة رمزية باطنية من الأديب، يؤكد من خلالها انتماءه العميق لمصر، فهو فنان مصرى قبل كل شىء، ورغم عالمية الأفكار التى يبشر لها محفوظ فى قصصه ورواياته، فإنه كمعظم مفكرى وكتاب مصر يعيش مشكلة الازدواج الشهيرة بين الحضارتين العربية الإسلامية والحضارة الفرعونية القديمة، وقد قال هذا نجيب محفوظ نفسه، فأكد أنه ابن حضارتين عريقتين، لكن مختلفتين فى ذات الوقت، فربما كان جعله لأحداث رواياته تدور فى نفس المكان محاولة منه لبحث مشاكل العالم، لكن ضمن إطار مصرى الهوية يجسده المكان الواحد أو الرقعة الجغرافية المحدودة .

أما السبب الثالث فتقودنا إليه الفقرة السابقة، فالحضارة المصرية القديمة مشهورة باهتمامها العميق بفكرة التغير عبر الزمن، وقد عبروا عن هذا الإيمان الراسخ بحتمية الحركة الكلية الشاملة داخل الزمن باختراعهم لفكرة الحياة بعد الموت، فهم عاجزون بالفطرة عن تصور توقف الزمان الداخلى المفاجئ للأشخاص عند الموت .. فكرة نهاية الزمن وتوقفه لاتستسيغها عقولهم، لذا تغلبوا عليها من خلال فكرة أخرى هى البعث والعالم الآخر ومتابعة الحياة، وبهذا يعود نجيب محفوظ ليؤكد فعلاً أن الجذر الحضارى الفرعونى بالغ العمق فى كيانه ووجدانه، فجعل من أعماله الفنية ملحمات زمنية كبرى تتشابك بها الخطوط والأحداث على مسرح التطور التاريخى المحض إلى الأمام، فى حين يبقى المكان هو هو .. أرض مصر بنيلها الأزلى الخالد الذى لا يتغير .

إن رواية " تعدد الأصوات " تعكس ضرورة البحث وعبثه، وضرورة التفكير وعبثه، وضرورة الاتصال واستحالته، وضرورة الوهم وزيفه، وضرورة الحقيقة واختفائها، وضرورة الكشف عن عورة غير مستورة.. وإذا كان الشكل متعدد

الأصوات يهدف إلى تقديم صورة مشتتة للحقيقة طبقًا للذات المدركة، فإنه يشبه فى ذلك وصف العميان الثلاثة للفيل، فإن كل واحد من هؤلاء الذين لا يملكون القدرة على استيعاب حقيقة الشىء فى جملته، يعدون الجزء الذى يستطيعون لمسه هو الكل، ولذلك " يؤول " كل واحد منهم حقيقة الفيل طبقًا للجزء الذى استطاع لمسه .

إن مشكلة العميان تكمن فى عدم قدرتهم إدراك "الكل" من "الجزء الملموس"، ومن " تأويلهم " الجزء الذى يلمسونه على أنه كائن متكامل فالمغالطة التى تكمن فى التشتت هى النظر إلى الجزء على أنه كل مستقل ومكتف بذاته، فالروايات التى تنسج الأصوات، بعضها فى البعض الآخر، تهدف إلى تقديم وحدة متعددة الجوانب والوجوه .. أما الروايات التى تفصل الأجزاء بعضها عن البعض الآخر تقدم وحدات مجتثة عن بعضها البعض دون إيجاد قنوات للاتصال بينها، ويدخل فى هذه الروايات عنصر الكذب والصدق، فماذا يضمن لنا أن هؤلاء الرواة لا يكذبون، وأنهم يقولون الحقيقة، فحسنى علام - مثلاً - فى رواية " ميرامار" لا يصدق " عامر وجدى " ، ويظن أنه يختلق الأساطير ليمجد نفسه، و" عامر وجدى" يشعر أنه لا يعرف شيئًا عن " سرحان البحيرى " .. كل المعرفة المعلنة والمضمرة فى مثل هذه الروايات إنما هى إدراكات ذاتية نسبية .

ونتوقف الآن أمام الدافع وراء إبداع هذا النوع من الخطاب، أى نطرح السؤال على الوجه التالى : ما المشاكل التى فجرت هذا النمط الروائى لدى نجيب محفوظ ؟، ما المعضلات التى تواجهها الشخصيات ؟، ما الثورة الدفينة التى تحاول أن تواريها وتتطهر منها من خلال الكلام ؟، وكيف تتعامل معها ؟.

لعل الإجابة عن هذا السؤال هى أن هذا النمط كتب بأسلوب الأصوات المتعددة، التى تقدم التجربة المشتركة من رؤى وزوايا مختلفة، ولعل هذا الأسلوب أصبح من أنجح الأساليب فى كتابة الروايات التى تقوم بالدرجة الأولى على محاولة سبر أعماق الشخصية واكتناه أسرارها، بل لعله يوشك أن يصبح الطريقة

الوحيدة المناسبة لمحاولات الاقتراب الناجحة من الحقيقة الإنسانية المراوغة والبالغة التعقيد، وطبعًا الأمر فى كل الأحوال رهن بطريقة استخدامه .

كما أن المحور الرئيسى الذى تدور حوله مدلولات الرواة المختلفين للحدث محور " قيمى" .. وهو الهدف العميق الذى يرمى إليه نجيب محفوظ .. ما أسباب فشل الشخصيات؟، ما أسباب انهيار المجتمع ؟؛ حيث إن الشخصيات ما هى إلاّ ممثلون لشرائح المجتمع المختلفة.. ولكن كيف يختلف " تقييم " الشخصيات للحدث وللشخصيات الأخرى ولنفسها، ومن أين تستمد معايير هذا التقييم ؟ وكيف يقيم الكاتب شخصياته؟ وكيف يكون ذلك ؟.

لابد عند التعرض لنظرية النقد الحديث أن نثير هنا قضية " القيمة "، أو " تقييم العمل الأدبى "، وليس مجرد تحليل عناصره الشكلية أو البنائية، فمنهج الاتجاهات لا يعطينا فى النهاية إجابة شافية عن سؤال من أهم الأسئلة التى يجب على الناقد أن يجيب عنها إن لم يكن أهمها جميعًا، وهو : هل هذا العمل الأدبى جيد أم لا ؟ إذ لا يكفى "وصف" مكونات العمل الأدبى لإصدار حكم " تقييمى" على قيمة هذا العمل ، ولا يكفى أن يقول لنا هؤلاء النقاد إن القصيدة الجيدة ـ أو أى جنس أدبى آخر ـ هى التى تحتوى على قدر وافر من المفارقات الشعرية، والدلالات المتعددة والبناء المركب وغيرها[39] .. وقد قال الناقد الكبير " ليفيز F. R. leavis ذات مرة: " إذا ما لم يستطع الناقد أن يحدد لقارئه القيمة الحقيقية للعمل الأدبى، فإن هناك خطورة شديدة فى منهج التحليل الوصفى، إذ قد يتوهم القارئ أن أى عمل أدبى مثل أى عمل آخر، وأن أدوات التحليل يمكن استخدامها فى تحليل نصوص متفاوتة المستوى والقيمة تمامًا"[40].

إن التوجه العام فى رواية " تعدد الأصوات " عند نجيب محفوظ يختلف من رواية إلى أخرى من حيث " التقييم "، ويمكن تقسيم هذا التوجه إلى ثلاثة أقسام، فبعضها يتوجه نحو "التقييم الأخلاقى"، ويتمثل فى روايات "ميرامار" ، " الكرنك"، " المرايا "، " حديث الصباح والمساء"، " صباح الورد"، حيث يكون السؤال المطروح

فى هذا القسم، هو : هل هذه الشخصيات شخصيات " خيرة " أم " شريرة" ، "صاعدة " أم " ساقطة " ؟. القسم الثانى، فيتوجه نحو " التقييم المعرفى " ويتمثل فى روايات : " أفراح القبة "، " العائش فى الحقيقة" ، " قشتمر"، ويكون السؤال المطروح فيه: هل هذه الشخصيات تستطيع أن تتوصل إلى معرفة صحيحة بالعالم وبالآخرين وبنفسها أم لا ؟، أما القسم الثالث، فإنه يتوجه إلى مزج "التقييم الأخلاقى والتقييم المعرفى معًا"، ويتمثل فى رواية " يوم قتل الزعيم"، ويكون السؤال المطروح : ما أحوجنا لرؤية جديدة يلتقى فيها العقل بالحب !.

ومن هنا يقدم القسم الأول نماذج مختلفة لنوعيات تنتمى إلى السلم القيمى الأخلاقى، ففى رواية " ميرامار " نجد : النزيه الوفدى " عامر وجدى"، والإقطاعى الصغير المتحلل " حسنى علام " ، والمثقف اليسارى الخائن " منصور باهى "، والبرجوازى الصغير الانتهازى "سرحان البحيرى".. ويفعل نجيب محفوظ الشىء نفسه فى رواية " الكرنك " ، حيث نجد " قرنفلة " الشخصية النزيهة المحبوبة من الجميع، وإسماعيل الشيخ، وزينب دياب فهما شخصيتان سلبيتان، وحلمى اليسارى الذى يتحرك فى خط معاكس لكل من " إسماعيل الشيخ " و" زينب دياب " .

أما روايات التقييم المعرفى فكانت تبحث عن " الحقيقة "، أين تكمن هذه الحقيقة؟ ففى رواية " أفراح القبة "، يكشف المبدع عن علاقة التوتر والتعارض بين الواقع الحياتى والواقع الفنى، من خلال بنيتها العامة التى تقوم على المفارقات المتولدة من اختلاف وتداخل الواقع مع المتخيل، وهو ما يجعلها على مسافة كافية لانبثاق الالتباسات الموحية والغنية بالرموز والتأويلات.. أربعة شخوص هم : طارق رمضان، وكرم يونس، وحليمة الكبش، وعباس كرم يونس، يسردون ـ كل من منظوره ـ الأحداث المشتركة التى ترسم فضاء، يضم مدير فرقة مسرحية ، وممثلين، ونصًا مسرحيًا بعنوان " أفراح القبة " ، كتبه عباس كرم يونس ابن حليمة وكرم، مستوحيًا ما عاشه ، وهو ولد صغير، من قلق وتمزق، وهو

يراقب سهرات والديه وأصدقائهم الممثلين حول طاولة القمار والشراب والمتعة العابرة، قبل أن تعتقل الشرطة أبويه ليمضيا سنوات فى السجن، ولأن الابن عباس كرم يونس كان قريبًا من المسرح مشغوفًا بعوالمه، فقد اندفع إلى الكتابة ليكتشف مأزق المبدع الذى يريد أن يستوحى تجربة ساخنة، ملتصقة بجلده وبذاكرته، ونجيب محفوظ يستعير هذه الحكاية المتخيلة ليكتب روايته المضاعفة وكأنه يؤرخ لتجربة كاتب مسرحى مع نصه، ومع الممثلين، الذين أدوا المسرحية على الخشبة وعاشوا من قبل أحداثها الواقعية .

وقد كشف كل من الرواة الأربعة ـ فى حكايته لما جرى ـ عن جانب من الحقيقة، كما تبدو له، وجانب من نفسه وعلاقته بالآخرين، غير أن رواية " أفراح القبة" لابد أن تذكرنا بالقضية التى أثارتها مسرحية " براندللو" (1867–1936) الشهيرة " ست شخصيات تبحث عن مؤلف" ، ومسرحيته الأخرى " كل شيخ له طريقة " ومسرحيته الثالثة " الليلة نرتجل "، وفى هذه المسرحيات ـ التى تصنف من الوجهة الشكلية على أنها المسرح داخل المسرح ـ نجد علاقة التوتر والتعارض بين الواقع الحياتى والواقع الفنى، وفى مسرحية " كل شيخ له طريقة " بصفة خاصة نجد العمل الفنى (وهو مسرحية أيضًا فى رواية نجيب محفوظ) وقد استلهم من الواقع المباشر، الذى لا يزال أبطاله الحقيقيون قريبى عهد به، بل إنهم ـ أو بعضهم ـ سيقوم بإخراجه وتمثيله، ولكن هذا العمل المسرحى يبدو أصدق من الواقع، أو الأصل الذى أخذ عنه، وأكثر إقناعاً، بل إن خيال الكاتب يستطيع فى رواية " أفراح القبة " أن يتكهن بما سيقع من هذه الشخصيات، ويتوقع ردود الأفعال عندها .

أما رواية " العائش فى الحقيقة " فإنها تقدم صورة حية لتغير أشكال المعرفة وعلاقتها ببعضها عبر العصور المختلفة، فهى ظاهرة أدبية من خلالها يمكن رصد التحولات التى تفرض على الباحث المعاصر اتخاذ موقف منهجى صحيح فى التعامل مع المادة، عن طريق التحليل البنيوى الخاص بها من خلال طبيعة الكلمة

فى حدود تأثيرها فى المعنى الكلى[41]؛ لأن نجيب محفوظ أقام معمار هذه الرواية فى تشييده لشخصية " إخناتون " على معمار فنى حديث، فقد قدم شخصية "إخناتون " من وجهات نظر كبار معاصريه، وطرح وجهات نظر مختلفة حول مواقف تلك الشخصية ودوافعها .. بيد أن ذلك البناء المعمارى لتلك الرواية قد فرضته الفكرة نفسها كما سنرى على لسان شخصية الراوى " مرى مون " الباحث عن الحقيقة ـ حقيقة شخصية " إخناتون " وإعادة إحيائها من ركام الرؤى ـ والذى نصحه أبوه نصيحة فيها منهج الرواية ومعمارها، قائلاً : " كن كالتاريخ يفتح أذنيه لكل قائل ولا ينحاز لأحد، ثم يسلم الحقيقة ناصعة هبة للمتأملين"[42].

لقد قدم نجيب محفوظ كل هذه الآراء ببراعة فى روايته " العائش فى الحقيقة "، والتى احتفظ لنفسه فيها بدور الراوى " مرى مون " محب الحقيقة الباحث عنها، ليكون " إخناتون " عائشًا فى الوهم فى النهاية، وأن العائش فى الحقيقة ليس " إخناتون " كما توهم بعض النقاد، بل هو " مرى مون " الباحث عنها، فالبحث عن " الله " عز وجل هو الحقيقة، والعثور عليه عند نجيب محفوظ هو " الوهم " ، فهو ينهى روايته على لسان " مرى مون " قائلاً : " ولما رجعت إلى سايس استقبلنى أبى بشوق، وراح يسألنى عن رحلتى، وامتد الحوار بيننا أيامًا وتشعب.. وقلت له كل شىء تقريبًا، ولكنى أخفيت عنه أمرين.. ولعى المتزايد بالأناشيد .. وحبى العميق لتلك السيدة الجميلة "[43].

ليحمل دلالة سحر الكلمة الباقى فى الأناشيد، فهى وسيلة البحث عن الحقيقة، وتحمل دلالة حبه العميق لتلك السيدة الجميلة المجهولة كل رموز الغرائز والفطرة الإنسانية الخفية الدافعة للإنسان سعيًا نحو الحقيقة .. فإخناتون لخص تاريخ الديانات السماوية عند نجيب محفوظ وما قبلها.

وفى موضع سابق قدم نجيب محفوظ " الكلمة " وأهميتها، وسحرها فى تحريك الجموع فى صورة شعر وأناشيد " إخناتون " ، قائلاً على لسان "تادوخيبا" زوجة والده : " كان يلقى على الجموع شعره، ثم تترنم زوجته بإنشادها، فحل

محل العرش المعبود فرقة جوالة من الشعراء والمطربين، وتلاشت هيبة الفراعنة، وكان لابد أن يقع ما وقع، فجاءت الأحزان مثل ليل طويل لا يؤذن بفجر.. هذه هى قصة المعتوه وديانته الخرفاء .. "[44]، هكذا يرى نجيب محفوظ على لسان "تادوخيبا" التى هى أقرب لكلمة " جاته خيبه " أنه عندما يتحول الإيمان عن الإله الواحد إلى الإيمان بالشعر والأناشيد تصبح ديانة خرفاء، تحتوى صوراً من الوثنية، وإبدالاً لعبادة العرش بعبادة الكلمة المنشودة .

أما رواية " قشتمر " ، فهى رحلة " بروستية "[45]، فى الذاكرة بحثًا عن الزمن الضائع.. ذلك أن الذاكرة ـ طالما أنها تعمل ـ هى وحدها القادرة على خداع الزمن وقهر حركته المطردة، فالإنسان فى الحياة ينهزم من تحالف الزمان والمكان، ولكنه فى الذاكرة ينفرد بالزمان فيقهره، ويعيش بين فتوته وسعادته، فى حين حاضره الزمانى / المكانى يجثم عليه بواقع الشيخوخة والبؤس، ولذلك تقدم نماذج المتشكك " طاهر عبيد " ، والمتدين " صادق صفوان "، والفوضوى " حمادة الحلوانى " ، والحزبى المزيف " إسماعيل قدرى ".. وتصبح مصائرهم لا مجرد مصائر شخصية، بل مصائر عامة اختارها كل واحد منهم حسب تكوينه النفسى ووضعه الطبقى، بل لعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن قدر كل منهم كان محدداً سلفًا بوضعه الطبقى وبتيار الأحداث العامة، حتى ليمكن القول إن نجيب محفوظ يكشف هنا عن جانب من القدرية الاجتماعية التى تميز المدرسة الطبيعية ، فحتى الاختيار الحر يخضع للطريقة التى يشكلنا بها المجتمع .

والنمط / القسم الثالث الذى يحاول المزج بين التقييم الأخلاقى والتقييم المعرفى، يتمثل فى رواية " يوم قتل الزعيم " ، وذلك حين أحل "علوان" خطيبته "رندة " من وعد الخطبة، تلقت تهانى أسرتها، لقد نظر هؤلاء إلى الحب على أنه قيد، وها هى ذى تحررت من الحب، أو حسب عبارة نجيب محفوظ، التى تعبر عن سوء ظن مرحلى، حيث تقول " رندة " : " وقلت لنفسى إننى يجب أن أسعد بالتحرر منه . إننى أخف مما كنت فى أى يوم مضى. هجرنى وخاننى. من غيره

يسأل عن تعاستى ذات الأنياب الحادة ـ يجب أن أهنئ نفسى على التحرر منه .. من الآن فصاعداً أستطيع أن أزن الأمور بعقل غير مشلول بقيود القلب "[46].

هكذا مالت " رندة " إلى الشك فى حبيبها لتداوى الألم وتساعد نفسها على اجتياز المحنة، وقد أجمع من حولها على أنها تستطيع الآن أن تزن الأمور بالعقل، قال أنور علام : " نصيحتى يا آنسة رنده أن تتذكرى دائماً أننا فى عصر العقل وأن تعتمدى عليه كل الاعتماد، فكل ما عداه باطل.. باطل.. باطل "[47]، وقال والدها : " ما دمنا قد تحررنا من الحب فلنكل مصيرنا للعقل، وفى هذه الحال لا غضاضة من الاستماع لرأى الآخرين"[48]، وقالت أمها : "الأمر يفصل فيه العقل وحده "[49].

وهذا الإجماع " الرسمى " على قيادة العقل يعنى أن كل شىء سيكون على صواب، ولكن الفاجعة التى ترتبت على " زواج " العقل أكدت عكس ذلك، وأثبتت أننا فى عصر " الجنون" كما قال الفريق الآخر، ومع هذا فإننا لا نوافق " علوان "، وهو يرى ـ من موقفه فوق هضبة الهرم ـ أن التاريخ ينحدر ما بين العندليب الأسمر (عبد الحليم حافظ أكثر من غنى لعبد الناصر) (1918-1970) والغراب الأسمر[50]، دون أن نلتزم بمحاولة اختراق العصر كما فعلت الدكتورة "علياء" ، وزوجها " محمود المحروقى " ، الذى اخترق العصر بأن رفضه تماماً، وأخذ زوجته إلى خيمة أقام بها بين خيام من أنصاره![51].

إن عبارة " رنده " تعقيباً على مصرع السادات (1918-1981)، تكفى رمزاً للمرحلة كلها، حيث تقول : " إنه يعيدنى إلى المشكلات العامة بعد طول انغماس فى مشكلاتى الخاصة "[52]، وهذا يعنى أن الحل بالعقل ـ على طريقة الانفتاحيين ـ قد أثبت فشله، وإذا كان الحب وحده لم يحل المشكلة، فما أحوجنا لرؤية جديدة يلتقى فيها العقل بالحب، حتى لا يتكرر يوم قتل الزعيم !.

من كل ما سبق، أرى هذا التنميط من السمات المميزة فى هذا الشكل التجريبى الذى أبدعه نجيب محفوظ ـ وغيره من الروائيين ـ؛ حيث يوحى بأن

الشخصيات تلعب أدوارًا ذات نصوص مكتوبة مسبقًا، ويبدو لى - أيضًا - هذه السمة البنائية للشخصية من العناصر الجوهرية التى تعطى دلالة بالغة الأهمية لهذا الشكل الروائى " تعدد الأصوات ". وهذا الملمح الفنى يضعنا فى القلب من المشكلة الإيديولوجية، حيث يمكن تعريف " الأيديولوجية" على أنها مجموع العقائد والأحكام الوهمية التى تغلف الحقيقة والتى يسلكها الفرد دون دراية بوهميتها، ولذلك أستطيع القول إن " نجيب محفوظ " فى " تعدد الأصوات" يقدم نقدًا لتأثير سيطرة " الأيديولوجية " ؟ وإذا كان محفوظ يجعل غياب " الضمير " فى بعض الأعمال هو الأداة المباشرة لتحطيم أبطاله فى حين يجعلها فى البعض الآخر ترجع إلى غياب العقل، إلاَّ أن السبب الأصلى - والمشترك - هو تفاقم سطوة أيديولوجية مسيطرة على المجتمع تنكر ذاتية الفرد وتفرده، وتسعى لفرض الاتساق والتسوية والتماثل تحت تأثير تفاقم الجماعية بما لا يتفق مع تفرد واختلاف الشخصيات والقناعات .

وهذا القسر هو الذى يؤدى - من بين ما يؤدى - إلى النفاق الأخلاقى والتزييف المعرفى، هو الأداة التى تهدم الفرد.. فوضوح الرؤية لا يؤدى إلى وحدة الفكر ! واليوم، نرى عودة إلى الفردية والتعددية؟ ولكن تفاقم الفردية قد يؤدى هو الآخر إلى تفتت وانهيار المجتمع! هل يستقر البندول عند نقطة اتزانه بين قطبى الجماعية والفردية ؟ أم أن من طبيعة البندول، والمرحلة، أن يتجاوز نقطة الاتزان ويندفع إلى عدم توازن جديد ؟!.

إن نجيب محفوظ يقف بنا على حافة الهاوية لنرى نوع التوازن الدقيق الذى يحتاجه كل من يتصدى لفكرتى العدالة والحرية البالغتى التعقيد.. فالعدالة ليست مجرد أن تأخذ شيئًا من هنا لتعطيه هناك .. العدالة - فى جوهرها توازن عميق بين الدوافع هنا وهناك، وتفهم بالغ لحركة هذه الدوافع، ولن يتحقق ذلك إلاَّ من خلال المزج بين التقييم الأخلاقى والتقييم المعرفى كما عكسته رواية " يوم قتل الزعيم " .. وحين يختل هذا التوازن .. فمن يدرى؟ قد يقوم المظلمون أنفسهم

بعملية قتل للعدالة وللحرية تنتهى بمصرعهما كما حدث فى كل روايات تعدد الأصوات التى تنتهى دائمًا بجريمة قتل حقيقى أو معنوى (.

وفى ضوء ما سبق نرى أن هناك دورًا أساسيًا لابد أن يؤديه النقد الأدبى لكى يكون مفيدًا للقارئ وللمتخصص معًا، وهو أن يضع مقاييس محددة للقيمة الأدبية والفنية، ويصدر الأحكام النقدية التى تفصح عن القيمة الحقيقية للعمل سواء من الناحية الفنية أو فى علاقته بالمجتمع، وأفضل نماذج النقد ـ عادة ـ هى تلك التى تحقق هذا الهدف من خلال التفاعل مع أنماط الفكر والفن والأدب فى عصرها، ومن خلال اتخاذ المواقف تجاه القضايا الأدبية والثقافية المثارة، ولكى يؤدى النقد هذا الدور لا يمكن فصله عن وظيفته فى التقييم ـ لا مجرد الوصف ـ فالتقييم هو جزء أساسى وطبيعى وعضوى من عملية التذوق النقدى، وكما أن كل عمل فنى جيد هو ـ بشكل أو بآخر ـ نقد لما سبقه من أعمال، فإن كل عمل نقدى لابد أن يحدث تأثيرًا فى تغيير اتجاهات الإبداع الأدبى، كما يجب أن تكون هذه النظرة شاملة ومتكاملة من خلال المبدع، والنص، والقارئ فى العملية النقدية، وهذا هو محور دراستنا فى الفصول التالية من بحثنا (.

هوامش

(1) د . صبرى حافظ : ميرامار .. تراجيديا السقوط والضياع، مجلة "المجلة"، عدد 126، يونيو 1967، ص 47.

(2) د. فاطمة موسى : نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1999، ص 149،150.

(3) ينظر : د. محمد حسن عبد الله : ميرامار .. بداية المرحلة الرابعة، مجلة البيان، عدد 39، يونيو 1969، ص 83.

(4) ينظر : د . لطيفة الزيات : نجيب محفوظ .. الصورة والمثال، كتاب الأهالى، عدد 22، القاهرة 1989، ص 27 – 47.

(5) د. فاطمة موسى : نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية ، ص 150.

(6) د. محمد يوسف نجم : فن القصة، دار بيروت للطباعة، ط 3، بيروت 1959، ص 73.

(7) بيرسى لوبوك : صنعة الرواية، ترجمة : عبد الستار جواد، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1981، ص 69.

(8) د. محمود الربيعى : قراءة الرواية، دار المعارف، القاهرة 1974، ص 128.

(9) المرجع السابق ، ص 129.

(10) المرجع السابق، ص 129.

(11) ينظر : المرجع السابق، ص 127–212.

(12) د. محمد حسن عبد الله : إسلاميات نجيب محفوظ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 1994، ص 10، 11.

(13) ميرامار .. بداية المرحلة الرابعة ، ص83 -97.

(14) د. محمد حسن عبد الله : إسلاميات نجيب محفوظ، ص117.

(15) المرجع السابق، ص 113.

(16) ينظر : د. عادل عوض : الطبيعة فى روايات نجيب محفوظ، ضمن كتاب مؤتمر البيئة الأول، كلية دار العلوم بالفيوم، عام 2002، ص 170 -227.

(17) د. محمد حسن عبد الله : إسلاميات نجيب محفوظ، ص 223.

(18) د. نبيل راغب : قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 3، القاهرة 1988، ص 333، 334.

(19) د. صلاح فضل: أساليب السرد فى الرواية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 1995، ص 24.

(20) المرجع السابق، ص 25.

(21) المرجع السابق، ص 22.

(22) د. سليمان الشطى : الرمز والرمزية فى أدب نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2004، ص 377.

(23) المرجع السابق، ص 358.

(24) د. طه وادى : دراسات فى نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1989، ص 21.

(25) د. طه وادى : الرواية السياسية، دار النشر للجامعات المصرية، ط1، القاهرة 1996، ص 90.

(26) د. إنجيل بطرس سمعان : دراسات فى الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1987، ص 143.

(27) المرجع السابق، ص 149.

(28) المرجع السابق، ص 162.

(29) د. حامد أبو أحمد : مسيرة الرواية فى مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2000، ص 97.

(30) المرجع السابق، ص 97.

(31) المرجع السابق، ص 98.

(32) رولان بارت : النقد والحقيقة، ترجمة : إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط 1985، ص 77.

(33) ميخائيل باختين : قضايا الفن الإبداعى عند دوستويفسكى، ص 42 -47.

(34) ينظر : هيد نبرج : الفيزياء والفلسفة، ترجمة : د. أحمد مستجير، المكتبة الأكاديمية، ط1، القاهرة 1993، ص 11، 12.

(35) ينظر : نجيب محفوظ : ميرامار، مكتبة مصر، ط 6، القاهرة 1989.

(36) نجيب محفوظ : بداية ونهاية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2000، ص 202.

(37) يمكن أن نستثنى من هذا رواية محفوظ المميزة " رحلة ابن فطوطة " التى كتبها عام 1983، فهنا نجد الرواية الترحالية التى يترك فيها البطل وطنه ويسافر لبلاد بعيدة غريبة بحثًا عن الحكمة أو الحقيقة، وتعتبر هذه الرواية ـ بحق ـ خروجًا عن النمط المألوف

للرواية المحفوظية، فهى تمرد على واقع " المكان الثابت"، كما أنها تحفل بدلالات فانتازية ورمزية واضحة، ويطرح الكاتب من خلالها أفكارًا نقدية فى غاية الجرأة .

(38) ينظر : جلال العشرى : مقالات نجيب محفوظ، الدار المصرية اللبنانية، ط 1، القاهرة 1990.

(39) ينظر : د. عادل عوض : اتجاهات النقد الروائى فى مصر، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، القاهرة 1996، ص 288.

(40) ينظر : طائفة من الأساتذة المتخصصين: حاضر النقد الأدبى، ترجمة: د . محمود الربيعى، دار المعارف، ط1، القاهرة 1977، ص 97 -103.

(41) ينظر : د. صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، عدد 164، الكويت 1992، ص 227-271.

(42) نجيب محفوظ : العائش فى الحقيقة، مكتبة مصر، ط 1، القاهرة 1985، ص 5.

(43) المصدر السابق، ص 166.

(44) المصدر السابق، ص 71، 73 .

(45) نسبة إلى الكاتب الروائى الفرنسى مارسيل بروست (1871 -1922)، صاحب رواية " بحثًا عن الزمن المفقود"، وهى عبارة عن خروج الإنسان فى رحلة للبحث عن ذاته، تلك الذات المتناثرة قطعًا، والتى تتأبى على قبضة الزمن: ينظر: د. عادل عوض : الرواية الجديدة فى مصر، ص 42، 43.

(46) نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم، مكتبة مصر، ط 1، القاهرة 1985، ص 40.

(47) المصدر السابق، ص 41.

(48) المصدر السابق، ص 42.

(49) المصدر السابق، ص 50.

(50) ينظر، المصدر السابق، ص 35.

(51) ينظر، المصدر السابق، ص 48، 49 .

(52) المصدر السابق، ص 83.

الفصل الثانى

الخصوصية البنائية لتعدد الأصوات

حين ظهر " نجيب محفوظ " فى الحياة الأدبية سنة 1934، لم تكن الرواية العربية قد وصلت مرحلة متقدمة من النضج، بل كانت فى طور الولادة وغير واضحة المعالم، كما يتجلى ذلك فى المحاولات الأولى مثل " حديث عيسى بن هشام " للمويلحى (1868–1930)، و" زينب " لمحمد حسين هيكل (1888–1956)، و" عودة الروح " لتوفيق الحكيم (1898–1987).

وقد أسهم نجيب محفوظ فى بدايات تأسيس الرواية العربية، وذلك فى المرحلة الأولى من نتاجه، وهى مرحلة الرواية التاريخية بنصوص مثل : " عبث الأقدار "، " رادوبيس " ، " كفاح طيبة " ، مستلهمًا التاريخ الفرعونى، وداعيًا فى هذه الأعمال إلى فكرتين : إحياء أمجاد التاريخ الفرعونى، وتأسيس الشخصية المصرية كفكرة أولى، و " الدعوة " إلى مواجهة الاستبداد سواء أكان متمثلاً فى سلطة الاحتلال الأجنبى الإنجليزى، أم فى الحكم التركى، لذلك " تتجاوز الرواية مجالها التاريخى لتعيش واقعها بجميع توتراته. فالفن ليس وسيلة من وسائل المعرفة فحسب، بل عمل خلاق يساعد على فهم الواقع من أجل المساهمة فى تطويره وإعادة بنائه من جديد، لذلك فإن الرواية عند نجيب محفوظ أسلوب كفاح .."(1).

ومن الروايات المهمة التى أصدرها نجيب محفوظ فى هذا الأفق، رواية " تعدد الأصوات" .. وفى هذه القراءة نحاول مقاربة هذا النمط من الوجهة السردية

لإضاءة الخطاب السردى لتعدد الرؤى وتبيان تقنياته وملامحه، فإذا كنا قد توقفنا فى الفصل السابق مع مفهوم تعدد الأصوات، فإننا نقترب هنا من السمات الفنية أو الخصوصية البنائية لتعدد الأصوات .

لقد حاول نجيب محفوظ أن يجمع فى رواية " تعدد الأصوات " كل الأسباب والدوافع، لكنه ـ بنفس الدرجة من الحرص على التسجيل ـ حرص على ألا تكون رواية وثائقية، أو تنطوى على ما يعرف بالملف أو الدراسة، وهو خير من "يهندس" شكلاً فنيًا محكمًا، يقول كل الحقائق المطلوبة دون ادعاء أو جفاف .. أى أنه لا يضع تبريرًا للجريمة، بل يضع ما يمكن تسميته " بالوثيقة التاريخية " أو بمعنى آخر دوافع الجريمة، وتحديد المسئول الحقيقى عنها، وهذا ما يكشف علاقة نجيب محفوظ بالعلم كتصور فلسفى شامل للحياة، فهو يؤمن بأن العلم الحديث هو مخلص البشرية، وأنه الطريق الوحيد لحل مشاكل أساسية يعانى منها الوجود الإنسانى منذ أن ظهر الوعى الأول بهذا الوجود، مثل : الألم، والجوع، والجنس، والموت، وبهذا يكتسب العلم عنده طابعًا دينيًا خاصًا، باعتبار أنه وسيلة للتحرر والخلاص.

من هنا، تصبح الاستراتيجية الأسهل البحث عن " مناظير " نستخدمها لنتطلع إلى داخل العمل الفنى، مستكشفين بنيته العميقة، منطلقين من خلفية فلسفة العلم ومنهجياته العملية .. نحن ندرك أن للعلم خصائصه الأسلوبية المحددة، وللأدب أيضًا خصائصه، فهل من علاقة مباشرة وواضحة بين خصائص " تعدد الأصوات " عند نجيب محفوظ، وخصائص العلم الحديث كبناء ومنهج ؟!.

يقول نجيب محفوظ : " إننى شديد الأمانة فى العرض، ولكنى أتعاطف مع شخصية يظهر تعاطفى معها بصورة أو بأخرى فى الرواية، من يريد أكثر هو من يريدنى أن أصرخ، وليس هذا هو " الفن "، فى " الثلاثية " أو فى " الحرافيش " تجدنى على الحياد، ولكنك ألا تشعر بأننى مع مَنْ، وضد مَنْ، وذلك رغم الحياد؟!"(2) .

هذا " اعتراف " مهم جدًا، من أديب نعرف كيف يزن كلماته، ويدقق فى مراميها .. إن الموضوعية، التى عبر عنها بالحياد، حلم قديم للمبدعين، قد يأخذ شكل التوازن بين جرعة الفكر وطاقة الانفعال عند الواقعية، بل إن قيود التشكيل الفنى (كالوزن فى الشعر، والصراع فى المسرحية، والأضداد فى شخصيات الرواية)، إنما تهدف، من بين ما تهدف إليه، ترويض اندفاع المبدع، ومساعدته على بلوغ هذا الحياد " العلمى" فى صناعة فنه . وإذا كان نجيب محفوظ يعترف بأن هذا الحياد لا يؤدى بالضرورة إلى تجريد الكاتب أو تجرده عن عواطفه الخاصة تجاه بعض القضايا أو الشخصيات، فإنه يذكر " الثلاثية " أو "الحرافيش" بالذات، مثلاً بهذا الحياد .. فما مؤشر التعاطف الذى لا يناقض الحياد ؟ أو لا يفسد هذا الحياد؟!.

يحتم علينا المنهج العلمى لهذه الدراسة أن نقف أولاً، قبل أن ننطلق إلى الدراسة التطبيقية لرواية " تعدد الأصوات " على الخصائص الفنية التى ينبغى توافرها فى رواية ما لكى تعد من " رواية تعدد الأصوات "، أو " رواية الرؤى المتعددة "، وسنتوقف هنا مع سمات محددة، ستبرز لنا ـ إلى حد بعيد ـ ما تنطوى عليه رواية " تعدد الأصوات " من خصوصية بنائية .

أولاً : الواقعية :

مما لاشك فيه أن نجيب محفوظ يعد من أبرز الكتاب الذين أسسوا الاتجاه الواقعى فى السرد الروائى العربى المعاصر، إن لم يكن فى عرف الكثيرين أبرزهم جميعًا على الإطلاق، ولأن هذا الأدب من الآداب الحديثة جدًا (انطلق فعليًا فى أوائل القرن العشرين وفى مصر بالأخص)، فإن قدرته على مجاراة الانعطافة الأوروبية وانتقالها من الرومانسية إلى الواقعية، كانت شيئًا يبعث على الفخر لدى قطاع عريض من مفكرينا وناقدينا، حتى مع أنها جاءت متأخرة كثيرًا، كما أن أعمال نجيب محفوظ الواقعية قد كتبت بوقت مبكر من القرن العشرين، والأهم بقالب روائى أصيل ومبتكر، فقد عد هذا نصرًا ثوريًا للعقل العربى، ودليلاً قاطعًا على قدرته على الإبداع بمعزل عن التأثير الأوروبى المباشر .

وبذلك يكون نجيب محفوظ قد خطا بالرواية العربية خطوة مهمة فى اتجاهين : اتجاه نقل المحتوى أو المضمون من الجزء إلى الكل أو من جزئية الرؤية إلى شمولها وتعمقها، واتجاه استكمال الشكل الفنى بحيث بدأت الرواية العربية تقف على درجة واحدة مما ينتج فى هذا الفن فى كل أنحاء العالم، وهذا ما جعل الأديب الكبير يحيى حقى (1905-1992)، يصف البناء الفنى لأعمال نجيب محفوظ بقوله : " البناء متين متماسك، أسسه غائره فى الأرض، مستندة إلى علم وفهم ودراية، بناء لا يخر منه الماء، لا مكان فيه للخلل فى النسبة والأبعاد، إنه من صنع " معلم أوسطى فى الكار " وحين ينفصل عن الكون يخيل إليك أن خلقته هى فى الأزل هكذا.. لا سدود ولا تعب ولا أستار بين النظرة الأولى وأقصى قدرة لهذا البناء على الإفصاح عن جماله وصدقه، وعن ضغطه على الأرض مقدراً بالثقل على وحدة هى السنتيمتر.. كل هذا داخل فى حساب المهندس المعمارى"[3].

ويبدو أن هذه سمة المبدعين الكبار فى كل زمان ومكان، فإذا عدنا لحوارات قديمة مع نجيب محفوظ مثل الحوار المنشور فى كتاب " عشرة أدباء يتحدثون " للناقد فؤاد دوارة (1928-1996)، نجد أن نجيب محفوظ لم يتوقف عند قراءة رواد الواقعية الأولى أو تلامذهم، وإنما بدأ منذ عام 1934 (أول حياته الأدبية) بقراءة الأدب الحديث الواقعى، والطبيعى، والقصة التحليلية، وبعد ذلك المغامرات الأدبية الحديثة كالتعبيرية عند كافكا (1883-1924)، والواقعية النفسية عند جيمس جويس (1882-1941)، وإلغاء الزمن عند مارسيل بروست (1871-1922)، وعرف الواقعية عند أدباء معاصرين له أتقنوا أسلوبها وطوروه مثل : جولس ورثى (1867-1933)، وألدوس هاكسلى (1894-1963)، ولورانس (1885-1930)، ثم يشير نجيب محفوظ إلى الأدباء الذين قرأهم أيضًا، فيذكر من الروس : تولستوى (1828-1910)، دوستويفسكى (1821-1881)، وترجنيف (1818-1883)، وتشيكوف (1860-1904)، ومن الفرنسيين : أناتول فرانس (1844-1924)، وفلوبير (1821-1880)، وبروست، ومالرو (1901-1976)، وموريال، وسارتر (1905-1980)، كامو (1913-1960)، ومن

الألمان توماس مان (1875–1955)، وجوته (1749–1832)، وكافكا الذى ينسب إلى الأدب الألمانى وإن لم يكن ألمانيًا، ومن الإنجليز : شكسبير (1564–1616)، وويلز (1866–1946)، وشو (1856–1950)، وجويس، وهاكسلى، ولورانس، .. وغيرهم كثير[4].

وإذا توقفنا قليلاً عند بعض الأدباء الذين أحبهم نجيب محفوظ إلى حد العشق، وأعجب ببعض أعمالهم إعجابًا شديدًا، مثل تولستوى فى " الحرب والسلام "، وهيمنجواى (1898-1961)، فى " العجوز والبحر "، وبروست فى "البحث عن الزمن المفقود" فضلاً عن دوستويفسكى، وتشيكوف، وفلوبير، نجد أنه كان لكل واحد من هؤلاء بصمات واضحة فى تطور الفن العالمى، وإضافات قوية خلاقة، فدوستويفسكى ـ مثلاً ـ كتب عام 1863 ما يدل على رفضه للطبيعة الفوتوغرافية فى الوقت الذى أخذ يدافع فيه عن اهتمامه بالعناصر الخيالية الفريدة فى العمل الأدبى، حيث يقول فى إحدى رسائله الشهيرة : " إن تصورى للواقع والواقعية يختلف كثيرًا عن تصورات نقادنا وكتابنا الواقعيين، فمثاليتى أكثر واقعية من واقعيتهم.. ينعتوننى خطأ بالكاتب السيكولوجى، بينما أنا فى حقيقة الأمر واقعى بكل ما تعنيه الكلمة، إذ إننى أصور أغوار النفس البشرية العميقة "[5].

أما جوستاف فلوبير الذى قرن به نجيب محفوظ عند ترجمة بعض أعماله إلى الفرنسية، فكتب على الغلاف " فلوبير مصر "، فكان له هو الآخر موقف متطور من الواقعية ـ وهو من الجيل الذى جاء بعد بلزاك (1799–1850)، إذ حاول أن يقاوم الإفراط فى العناية بالمضمون الاجتماعى للأدب على غيره من العناصر، لم يكن فى ذلك يهدف إلى الغض من قيمة هذا المضمون الاجتماعى، وإنما كان يرى أنه لابد من الاهتمام أيضًا بالشكل لإحداث نوع من التوازن الأدبى اللازم فى عملية الإبداع، وكان فلوبير يرى أن فن النثر أكثر صعوبة من فن الشعر الذى يستند إلى قواعد محددة ومقاييس أو معايير للصنعة، فى حين يحتاج الناثر إلى إحساس عميق بالإيقاع الذى يمضى بدون قواعد ويلزم صفة فطرية وقوة فى التفكير، وحس فنى دقيق مرهف لتغيير الحركة فى كل لحظة، وتغيير اللون

ونغمة الأسلوب مراعاة لمقتضى الحال، وكان يهتم بالتنظيم ومراعاة النسب والأبعاد فى بناء النص الأدبى، وتناغم العناصر، وسلاستها فى الانتقال من قسم لآخر(6).

أما تولستوى الذى أشاد نجيب محفوظ فى كل حوار أجرى معه برائعته "الحرب والسلام" ، فكان يؤكد على صدق العواطف، ويرى أن ذلك أمر ضرورى فى الفن؛ لأن الواقعية ولدت عنده بشكل عفوى ـ كما يشير الناقد الكبير جورج لوكاتش فى كتابه " دراسات فى الواقعية الأوروبية "، حيث يقول : " إن الواقعية عنده قد جاءت عفوية نتيجة الممارسة الفنية ولموقفه تجاه المشاكل الكبيرة فى عصره، وبخاصة ما يتصل بالعلاقة بين الإقطاعيين المستغلين وضحاياهم فى الريف، وقد قام تولستوى بتطوير التقاليد الواقعية القديمة حتى غدت أصيلة مميزة ومناسبة لعصره لا من ناحية المضمون فقط، وإنما من الناحية الفنية أيضًا"(7).

وهذا ينطبق على كل من " فوكنر " و " هيمنجواى "، حيث لا يمكن نسبتهما إلاَّ إلى الواقعية بالرغم من أن بعض النقاد فى عصرهما حاولوا أن يؤكدوا بأن الواقعية قد انتهت منذ زمن طويل.. وبهذا المفهوم نرى أنه منذ الجيل الثانى من كتاب الواقعية حاول كل كاتب أن يصبغ الواقعية بطابعه الخاص، وأن يضفى عليها من نفسه وعاطفته وظروفه الخاصة ما يجعلها نسيج وحدها، ولذلك فإنه من الصعوبة بمكان، حتى فى البلد الواحد، أن تدرج كل الكتاب الواقعيين فى مسلك واحد يشملهم جميعًا، وعلى سبيل المثال لو أخذنا " تولستوى" و"دوستويفسكى " و " تشيكوف " و " تورجنيف " من روسيا وحاولنا جمعهم فى إطار واحد لأدركنا مدى الصعوبة التى تواجهنا فى ذلك .

إن الدعوة للاتجاه بالأعمال الأدبية نحو تحرى الواقع مباشرة، والاهتمام بآمال وتطلعات الطبقات المسحوقة، هتافات بدأت تتعالى أصداؤها بعد ثورة يوليو عام 1952، وسماها البعض " الواقعية الاشتراكية " ربما على أساس أن رواد هذا التوجه هم تشيكوف وجوركى، وعلى الأخص الأخير .. لكن ليست هذه

بالضبط الواقعية التى نريد الحديث عنها فى هذا الصدد، إننا نعنى الواقعية كأسلوب فنى وخصيصة لازمة فى بناء العمل والجو الروائى المحيط بشخصياته، ليست " الواقعية " كاتجاه عام سياسى اجتماعى فكرى (الاشتراكية إجمالاً والتيارات الواقعية النقدية خصوصًا) ، ولكن الواقعية كسمة أساسية فى طريقة الفنان الأديب الفيلسوف .

تتجلى واقعية نجيب محفوظ فى اختياره الشخصيات الروائية من المحيط المباشر الذى يحيا بداخله.. فالأسرة القاهرية المتوسطة الدخل هى مسرح أحداث معظم رواياته، فهو لم يتحدث عن الفلاحين أو البدو، كما أنه لم يجعل الفقراء جدًا والعمال ولا حتى الأغنياء أو الأرستقراطيين وكبار رجال الدولة أبطالاً، بل اختار الطبقة التى تجاوزت مرحلة الفقر الرهيب، ولكنها تتطلع بشغف للارتقاء لأعلى، وفى الوقت ذاته تشعر برعب هائل من السقوط مرة أخرى، وهذه بالضبط هى سمات البرجوازية المصرية الصغيرة فى القرن العشرين .

والأهم من مكان اختيار الشخصيات هو الطريقة التى تتحرك بها الشخوص لتوليد الفعل الروائى، إنها لا تعيش فى مكان غير الواقع، ولا تواجه أى مشكلة لا يفرضها الواقع، ولا تفكر إلاَّ كما يحدث فى الواقع، ولا تسقط إلاَّ كما يسقط الناس فى الواقع، باختصار لا يوجد أى عنصر فى روايات تعدد الأصوات عند نجيب محفوظ يثير الاستغراب أو يدعو للشعور بأنه يستحيل أن يكون موجودًا فى حياتنا الواقعية .

والعلم الحديث يمتاز بواقعيته المفرطة التى تجعله يقصر نظرياته على طائفة واحدة من المواضيع، أى تلك التى يمكن ملاحظتها والتحقق منها تجريبيًا، وبهذا أزال العلم من اعتباره كل " الغيبيات " على أساس أنها ليست جزءًا من الواقع المباشر الذى نحيا فيه، وفى بعض الأحيان يطلق على هذا الموقف الذى يتخذه العلم " العقلانية "، بسبب هذا فإن جميع نظريات العلم الكلاسيكية لا تتناول موضوعات " خيالية " أو " فانتازية " غير قابلة للوجود، بل هى تبحث فقط فيما هو ممكن حدوثه، وكل ما يتسق مع فكرة النظام التى يجسدها بصورتها القصوى

مفهوم القانون الطبيعى، لذا كان أكثر ما يكرهه العلم الحديث بنكهته الفلسفية الأوروبية، هو فكرة " المعجزة "، أى أن يحدث شىء بطريقة مرتبة يخرق بها قانون طبيعى ما، أو عدة قوانين لخدمة شخص أو جهة ما .

وروايات نجيب محفوظ ـ بالفعل ـ لا تحتوى على معجزات، فالأحداث هى جزء من الواقع، وما على الفنان إلاَّ أن ينتقى أو يخلق جملة من هذه الأحداث الواقعية ويرتبها حسب النسق الفنى لبناء الرواية، لكن لا شىء خارق يقع هنا أو هناك، وبذلك يتفق محفوظ مع الفكرة الأوروبية للعلم الحديث التى تجعل من الإنسان الصانع الأوحد لمصيره والمسئول عن أفعاله، ورغم أن أبطاله ينسحقون فى النهاية تحت وطأة القدر أو الحاجة (للطعام، أو الجنس، أو الحرية،..) إلاَّ أن هذه الظروف القاسية تظل الطبيعة الصارمة، فالقدر عند نجيب محفوظ ليس فكرة غيبية أو ميتافيزيقية، بل هو الواقع القاسى للطبيعة الذى يعارض أو يهاجم وجود الإنسان، هو الصراع بين الإنسان والطبيعة، وليس بين الإنسان والله عز وجل.. الواقعية فى العلم تعنى استبعاد كل ما هو غير ممكن، والاقتصار على الممكن، ولما كان وجود الشىء هو قمة التأكد بأنه ممكن، فقد أصبح الكون القابل للملاحظة عبر الحواس (الملاحظ تجريبيًا) هو الواقع الذى ينبغى أن تبحث به النظريات العلمية، وما عداه باطل أو رجعية من مخلفات تراث العصور الوسطى المتخلف .

لقد جاءت واقعية نجيب محفوظ إذًا بعد أن قرأ وهضم واستوعب كثيرًا من الاتجاهات الروائية العالمية لكبار كتاب الرواية، أو الفاتحين الكبار فى هذا الفن، بدءًا من كتاب الواقعية الأولى إلى كتاب الموجة الثانية إلى الكتاب الذين أحدثوا انعطافات كبيرة فى الفن الروائى مثل " جويس "، و" كافكا" ، و" فوكنر" ، فضلاً عن الكتاب الروس ووضعهم المتميز، ثم هناك أيضًا جيل الرواد العظام فى الفن الروائى العربى مثل : توفيق الحكيم، وطه حسين (1899-1973)، ومن بعدهم يوسف إدريس (1927–1991)، وغيرهم، ومن ثم كان لابد أن تأتى واقعية نجيب محفوظ جديدة من نوعها، تحمل عناصر الواقعية المعروفة، لكنها تضيف إليها

أمشاجًا من هنا ومن هناك، ثم تختلط هذه العناصر وتمتزج فى مخيلته الخلاقة، فتخرج على النحو الذى عهدناه وعهده القراء طريفة أليفة محببة، لا يزول رونقها مع الزمن، ولا ينقضى بهاؤها بانقضاء عصرها .

ويمكن ملاحظة هذا الاتجاه الواقعى بالعلم فى تعدد الأصوات عند نجيب محفوظ فى رواية " أفراح القبة "(8) ـ مثلاً ـ أكثر من أى عمل آخر، والسبب هو أن هذه الرواية مصممة على أساس خيالى محض (لأنها مسرحية داخل رواية)، لهذا فإن درجة التزام المؤلف بالواقعية فى هذا النوع من الأعمال تظهر بوضوح إلى أى مدى تغلغلت خصائص التفكير العلمى بوجدانه، وهنا نفاجأ حين نلاحظ أن الغالبية الساحقة من الأحداث فى هذه الرواية هى أحداث واقعية، بمعنى أنها " ممكنة " الحدوث، فباستثناء القواعد الفنية الخاصة بفن المسرح ـ فجميع تفاصيل الرواية قابلة للتحقق، ولا شىء يخرق قانونًا معروفًا من قوانين الطبيعة (مع ملاحظة أن الكاتب قد قعّد لفن المسرح) وهذه القواعد حافلة بالخيال، ومع ذلك فقد رتب نجيب محفوظ الأحداث والمواضيع بحيث لا توجد معجزة واحدة، لأن التخييل ليس خرقًا لقوانين الطبيعة، وإنما تلاعب ذكى بها، بحيث تبدو الأمور وكأنها قد خرقت فعلاً.. وكل ما ورد فى هذه المسرحية ممكن الحدوث رغم اعتماده فى الإبداع على التخييل، لذلك كان نجيب محفوظ حريصًا على جعل كل ما فى الرواية ضمن دائرة الواقعى الممكن .

نسيج الأحداث ـ إذًا ـ واقعى واقعية العلم نفسه، ونجيب محفوظ بالتزامه الصارم بهذه الواقعية، يعتبر من أكثر الكتاب استيعابًا لمنهج العلم وتطبيقه الصادق ـ من ثم ـ على إبداعه.. لقد كان بمقدوره بسهولة أن يجرى المعجزات على أبطال المسرحية ولم يكن أحد ليلومه على الإطلاق فى رواية من هذا النوع، لكنه آثر ألا يفعل ذلك وأن يبقى مخلصًا للنهج الواقعى "للعلم" كما فهمه من أصوله الأوروبية .. وفى تصورى أن بهذا دلالة خفية من الدلالات الكثيرة جدًا التى حاول نجيب محفوظ تضمينها بصورة فنية رمزية فى رواية " أفراح القبة"، فهو كمن يعلن بصوت خفى ألا خوارق هناك .. وأن التاريخ البشرى يمكن

استعراضه بصورة واقعية صارمة لا تترك مجالاً لوجود قوى غيبية تصنع المعجزات .

ثانيا : الموضوعية :

تختلف الموضوعية Objectivity، عن الواقعية، فإذا كانت الواقعية تعنى ألا يتعامل العالم فى بحثه إلاّ مع الظواهر الممكنة الحدوث، أو الموجودة فعلاً فى الواقع المعاش، فإن الموضوعية تشير لمنهج التحرى الذى يوظفه الباحث فى الانتقاء من بين هذه الظواهر ما يساعده على بناء نظرية كاملة متماسكة تصل بنا لغرض العلم الأسمى وهو الفهم والتفسير.. فإذا كنا قد وقفنا فيما سبق عند سمة " الواقعية "، فإننا نفترض هنا أنه توجد أمامنا ثلاث ظواهر واقعية أى ممكنة الحدوث هى : أ ، ب ، ج، ولنفترض أن عالمًا ما وجد بأنه يمكن بناء نظرية علمية متماسكة تفسر أ ، ب ، لكنها تفشل فى إدخال " ج" ضمن منظومتها.. هنا تكون الموضوعية فى عدم الانحياز للتفسير المترابط الذى يتجاهل الظاهرة الثالثة ج ، لأن هذا يعنى أن الباحث متحيز فى تفكيره، فيعمد لانتقاء الظواهر التى يحلو له تفسيرها وترك الأخرى، ومن هنا يعد هذا التفكير غير علمى، بذلك كانت " الموضوعية " ولا تزال من أبرز خصائص العلم الحديث وأكثرها أهمية .

فإذا انتقلنا لمدلول " الموضوعية " فى الأدب، فسنجد ما يسميه النقاد عادة "الحياد"[9] ، أو " الصدق الفنى "، ومعنى هذا، أن يتعامل الأديب الفنان قبل كل شىء مع مجموعة كبيرة من الأفكار المختلفة، هذه الأفكار تمثل عناصر الطيف الثقافى الموجودة ببيئته، وكما أن العمل الفنى لا يلجأ للأسلوب التقريرى المباشر فى تناوله للأفكار المجردة، فإن الكاتب يعمل - بالتالى - على ربط كل فكرة بشخصية، أو أكثر، بحيث تصبح كل هذه الشخصيات والفكرة التى يمثلونها شيئًا واحدًا.. وبهذا فإن الأديب الموضوعى هو الذى يصمم شخصيات روايته بحيث تستوعب وتغطى كامل طيف الأفكار الموجود بالمجتمع، دون أن تترك جانبًا مهمًا، أو تتجاهل جزئية ما فى هذا الطيف، بدعوى التناسق الفنى، أو تداخل الأحداث، أو أى سبب " تقنى" آخر .

وفى روايات تعدد الأصوات نجح نجيب محفوظ فى تمثيل جميع شرائح المجتمع وفئاته الثقافية فى عدد مناسب من الشخصيات، والمثال الأبرز لذلك هو رواية " قشتمر "(10) التى تغطى مساحة زمنية من 1915 حتى 1985، فهى سيرة حياة لخمسة من الأصدقاء نعرف منهم، أو يقدم الراوى لنا أربعة : صادق صفوان، وإسماعيل قدرى، وحمادة الحلوانى، وطاهر عبيد.. ثم يقول نجيب محفوظ عن الخامس : " والراوى .. ولكنه خارج الموضوع "(11)، وقد ظل محافظًا على حياده تجاه شخصياته، وإن لم يكن دائمًا خارج الموضوع، فقد تردد مثل هذه العبارات : " شلتنا ـ هو أبرزنا فى المدرسة ـ أنبتت فينا روح الوطنى، والتى تنتزع من قلوبنا حتى اليوم ـ ووجدنا طاهر فى جانب وبقيتنا فى جانب آخر.. "(12)، وهكذا تتكرر صيغة الجمع، المعلنة عن وجود الراوى فى قلب الأحداث، بل نعرف ـ منذ الصفحة الأولى ـ أنه من العباسية الغربية، ونعرف توجهه الروحى ـ فضلاً عن موقعه الطبقى ـ حين يقول فى تقريره عن أحدهم : "طاهر عبيد ينتمى إلى طبقة حمادة، ولكنه بميله إلى البدانة ومرحه وبساطته يبدو كأنه منا "(13).

ومع هذه الرابطة الواضحة المستمرة، فإننا لم نعرف عن حياته الشخصية أى شىء تقريبًا، فى حين لم يترك شيئًا مما يرضى أو يسخط فعله واحد من الأربعة إلاَّ وذكره، ثم كان فى الصفحة قبل الأخيرة، اقترح صادق صفوان أن يحتفل بمرور سبعين عامًا على صداقتهم، وبعد الشاى ـ كما يقول الكاتب : " وتراءى لنا أن نقول كل واحد كلمة للمناسبة .. "(14)، وقال كل واحد من الأربعة الأصدقاء "كلمة"، كنا نحن القراء فى غير حاجة إليها، لأننا نعرف عن هؤلاء كل شىء تقريبًا، ولكننا أحسسنا أنها الفرصة الوحيدة المتبقية، ليسفر " الراوى " عن جانب من تجربته الخاصة، فإذا به يتأهب، ويتذكر، ولكنه لا ينطق، مع مطلع موال كان يردده متسول جوال إبان طفولته : " وكدت أجنح إلى تذكر عازف الرباب القديم، ولكن صادق صفوان أيقظنى من سباتى .. "(15)، والموال هو الذى ورد فى بداية الرواية، حيث يقول :

آمنت لك يا دهر   ورجعت خنتنى

غير أن صادق صفوان يقطع عليه شروده، حين يتلو بصوت واضح قول المولى عز وجل : ﴿وَالضُّحَى وَاللَّيْلِ إِذَا سَجَى مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَى﴾[16]، إلى آخر السورة، التى تعدد آلاء الله ورعايته لعبده الفرد فى الشدائد، وما يتوجب على هذه العناية الإلهية من واجب ينبغى أن يؤديها الفرد اعترافًا بما وهب الله سبحانه وتعالى .. إن اقتباس سورة " الضحى" ختام شاعرى رائع لمشهد الوفاء للصداقة الممتدة، ولكن وظيفة هذا الاقتباس، أو إيحاءه وإشعاعه لا يقف عند حدود المشهد الأخير، أو ختام هذا المشهد، كما أنه يصلح تركيزًا وإجمالاً لحياة الراوى الغامضة أو السكوت عنها على مسار الرواية، بل إن هذا الختام يجمل تجربة الحياة، ونذير النهاية بالنسبة للأصدقاء الخمسة .

ونسوق مثالاً آخر، وهو رواية " حديث الصباح والمساء " التى صدرت عام 1987 ، حيث نرى نجيب محفوظ ـ فى هذا العمل الموجز والمكثف ـ يستعرض تاريخ عائلة مصرية على مدى زمنى يقترب من القرنين، منذ الحملة الفرنسية 1798 حتى 1981، فى حدود عائلتى يزيد المصرى والمراكبى، لسبع وستين شخصية قامت عليها الرواية، فيمر بجميع التيارات الوطنية والأحداث السياسية البارزة حتى ثورة يوليو، ثم يتابع عرضه التاريخى ـ الدرامى بنقد مميز لنظامى الحكم التاليين (عبد الناصر، والسادات)، فيستعرض من خلال شخصيات منتقاة بعناية جميع التوجهات الفكرية والإنسانية الموجودة على الساحة .. ففى نفس العائلة نجد الإخوانى، والشيوعى، والاشتراكى، والناصرى، وكذلك النماذج البشرية الأساسية، مثل : الانتهازى، والمنحرف جنسيًا، والعاهرة، والمجرم .. والمهم هنا أن نجيب محفوظ يقدم كل هذه الشخصيات بطريقة حوارية صدامية، لكنه يتيح لكل فرد عرض وجهة نظره كاملة غير منقوصة، وبهذا يتمكن أى قارئ مهما كان انتماؤه الأيديولوجى، من الاستمتاع بالرواية لأنه سيجد حتمًا جزءًا من ذاته فى شخصية هنا أو شخصية هناك[17].

ومعنى هذا أن نجيب محفوظ ـ وقد اختار الترتيب الهجائى فى هذه الرواية ـ أراد أن يحتكم إلى الموضوعية لأننا فى عالم له قوانينه الطبيعية والاجتماعية، ولا

تحكمه المصادفات، أو هى غير مطلقة اليد فى إدارته، فإنه لابد من تحقيق توازن فنى بين الموضعية والجبرية.. فلو قلنا إن التراث العربى فى صورته الشاملة ممنهج على الترتيب الهجائى، وأنه نموذج للصرامة والدقة، لم نجاوز الحقيقة، كما أننا لا نجاوز الحقيقة إذا قلنا إن نجيب محفوظ حين أخذ بهذا التشكيل خلق توازنًا بين الانفصال، وتوازنًا بين القدرية والاختيار، وأنه بهذا جعل التشكيل هو المضمون، أو فى نسيج المضمون .

أما الرواية الأخرى " يوم قتل الزعيم " فقد تحققت الموضوعية فيها بطريق تختلف كثيرًا عن " قشتمر" و " حديث الصباح والمساء "، إذ قامت على تسع شخصيات مؤثرة، ولكن ثلاثة أسماء فقط هى التى اختيرت عناوين لواحد وعشرين فصلاً، مع صفحة ختامية : بدأت الرواية بالجد : محتشمى زايد، ثم بالحفيد، علوان فواز محتشمى، ثم بخطيبة علوان : رندة سليمان مبارك .. وقد تكرر هذا التعاقب للأسماء سبع مرات (والرقم 7 تراث شرقى، وعربى بصفة خاصة) ثم كان الجد ختامًا بنفس الطريقة التى عاد " عامر وجدى" ليختم "ميرامار"، أى أن بدايتها هى نهايتها، ونهايتها فى بدايتها، وأجزاؤها ـ علاوة على ذلك ـ تشكل حلقات تتواصل فيما بينها[18].

سنترك جانبًا ما يمكن أن تحمل الأسماء من دلالات، على جيل الجد، وجيل الحفيد (الناصرى) وجيل الأب الضائع فى الوسط دون ذكر، ودلالة التناقض فى اسمه " فواز " وما يدل عليه اسم الخطيبة المتنازعة بين العاطفة والمصلحة، واسما المتنازعين عليها: علوان وأنور.. نتركه جانبًا على أهميته هنا، لأن نجيب محفوظ نادرًا ما استخدم الأسماء متجاوزًا بها دلالتها لتميز الأشخاص (من هذا النادر أسماء شخصيات رواية "الطريق"، وأسماء الأماكن فيها أيضًا)[19]، لكننا نتأمل حتمية وموضوعية التعاقب، ودلالة إغفال الأبوة، وحرمانها حق الصدارة، وهذا التعاقب الدقيق يعنى أننا بين طرفين يتجاذبان ثالثًا، ووجود أنور علام مصادفة محسوبة، تحسم الأمور لصالحها، ثم تدفع حياتها ثمنًا .. يوم قتل الزعيم .

هذه الموضوعية فى العرض وكأنه يضع فى أيدينا المفتاح الذى بحثنا عنه طويلاً، وكان هو نفسه يشاركنا فى البحث، ولعله لم يكن يفطن إلى أن المفتاح فى يده، وهذه الفقرة الأخيرة هى الثانية والعشرون.. هذا التوازن المسرف فى دقته، الحريص على التناوب أو التعاقب، هذا النزوع الهندسى الرياضى، ينبع من الجانب الفلسفى فى تكوين نجيب محفوظ، ولماذا لا نقول إنه ينبع من إيمان عميق بالعدالة، وضرورة أن تتوازى الفرص، حتى أدت إلى حظوظ متفاوتة.. على أنه لجأ فى ترتيب شخصيات روايتى " المرايا"، و " حديث الصباح والمساء " إلى الحتمية الهجائية، وكأنه يصف هذه الشخصيات أمام فصل دراسى، على أننا ينبغى أن ندرك أن هذه الشخصيات الثلاث : الجد محتشمى، والحفيد علوان، وخطيبته رندة، هى وحدها الفاعلة المؤثرة، إيجابيًا، فى حين كان " التحريف " بدرجة أو بأخرى من مهمات باقى الشخصيات، فى مقدمتها أنور علام، الذى لقى مصرعه بضربة واحدة يوم قتل الزعيم، فتوحد الرمز والمرموز إليه طوال الرواية أن يلتزم الموضوعية، ويسجل ما تردده الجماهير المختلفة حول عبدالناصر والسادات .

ثالثًا : الرمز :

الرمز وسيلة لتكثيف المتناثر، وتركيز المفكك، والوصول إلى مركب جديد بديل لا يكافئ الواقع، أو يوازيه، بل يكون متقدمًا عليه، وقائدًا له، لأنه خلاصة التجريد، وعمق الجوهر.. وعندما تكون قيود الواقع الفيزيقية أو الاجتماعية شديدة، وتكون الرؤية عميقة ومصحوبة باتساع حدود الخيال، وانطلاق طاقاته فى التشكيل من خلال الصور، ومع رغبة فى جمع الشظايا المتناثرة غير المتآلفة فى نسق جديد، منظم، متآلف، يقوم بالتوصيل المقنع المؤثر، يكون استخدام الرموز أمرًا مبررًا، مع ضرورة ألا يكون هذا الرمز غارقًا فى الغموض أو الإعتام التام، أو الظلمة الداكنة .

إن الاستخدام الرمزى الذى ترشحه أكثر من وسيلة هو الذى يعطى "الحكاية" قيمتها الفنية، بل يحولها إلى عمل جمالى متناسق، وإننا نعتقد أن " نجيب

محفوظ " لم يكن أمامه إلاَّ هذا النمط من البناء الفنى، ونعنى الاستخدام والتكوين الجمالى، ذلك لأنه يتناول حوادث شديدة القرب زمنيًا، مثل اغتيال السادات[20] ـ مثلاً ـ شديدة الوضوح فى أذهان القراء، مثل التجربة الناصرية وحوادث النكسة وما تبعها[21] ، شديدة الحضور فى حوارهم لأنها لا تزال مؤثرة فيهم، ومن ثم فإن التعبير المباشر على المستوى الواقعى لن يأتى بجديد، والاستخدام الساذج لشخصيات الرواية كمعادل أو مقابل للشخصيات السياسية المقصودة لن تكون أقل سذاجة، كما أنه ليس مما يفخر به كاتب كبير يملك موهبة زاخرة فياضة، أن يقدم لنا عملاً روائيًا يمكن ترجمته بشكل مباشر، من خلال الأدوار والصفات والحوادث التى تضطلع بها شخصيات الرواية .

وعالم " نجيب محفوظ " فى رواية تعدد الأصوات، عالم يرتكز على الرموز، تطالعنا هذه الرموز من عنوان الرواية، ففى رواية " ميرامار "، يطالعنا أعمق هذه الرموز وأكثرها دلالة ألا وهو رمز البنسيون أو الفندق، فهذا الاسم " الفندق" فى الأدب رمز خصب للحياة الدنيا (المكان المؤقت)، لأنه دار ممر يلتقى الناس فيها زمنًا ـ على غير موعد ـ ثم يمضى كل منهم فى سبيله، وقد كثر لهذه استخدامه فى الرواية والمسرح كإطار مكانى للأحداث، وبنسيون " ميرامار "، يكون فى "العمارة الضخمة الشاهقة تطالعك كوجه قديم، يستقر فى ذاكرتك فأنت تعرفه ولكنه ينظر إلى لا شىء فى لا مبالاة فلا يعرفك. كلحت الجدران المقشرة من طول ما استكنت بها الرطوبة . وأطلت بجماع بنيانها على اللسان المغروس فى البحر الأبيض، يجلل جنباته النخيل وأشجار البلح، ثم يمتد حتى طرف قصى تفرقع فى المواسم بنادق الصيد. والهواء المنعش القوى يكاد يقوض قامتى النحيلة المقوسة ولا مقاومة جدية كالأيام الخالية.."[22].

ومن العناوين الرامزة فى تعدد الأصوات عند نجيب محفوظ رواية " العائش فى الحقيقة"، فهذا العنوان يرمز إلى شخصية " إخناتون " الذى يترجم المرحلة التى طور عندها الإنسان علاقته بالله فى صورة التوحيد، ففى حواره القصير مع الحكيم " آى " معلمه، يقول : " .. ..

- هكذا يتراءى الكل إذا تجلى!.
- لعله آتون.
- كلا، ولا آتون ولا الشمس، إنه ما وراء ذلك وما فوق ذلك، إنه الإله الواحد.
- وأين تعبده ؟.
- فى أى مكان، فى أى زمان، وسوف يمدنى بالقوة والحب "[23].

ومعنى هذا أن " إخناتون " يلخص العلاقة الإنسانية مع الله عز وجل فى حواره مع معلمه " آى" .. بيد أن نجيب محفوظ، لا يقف عند تلك المرحلة السلبية من تناوله لفكرة الوحدانية، فها هو ذا يقدم رؤية أخرى لها من وجهة نظر أم إخناتون الملكة " تى " حيث اتهمها الكهنة بأنها المسئولة عن انحراف ابنها الدينى، ولكن الحق أنها أرادت أن يلم ابنها بديانات آلهة بلاده جميعًا[24].

ويستمر فى السعى نحو " إخناتون " رمز الديانات السماوية فى صورته المتناقضة ورموزها التى تستوعب دلالاتها فى كونه مخلوقًا غريبًا، لا هو ذكر ولا هو أنثى، يؤرقه الشعور بالنقص والحرمان والهوان، كان فذًا منذ صباه كأنما ولد بعقل كاهن ناضج كان معجزة.. لم يكن يسلم بفكرة دون مناقشة قوية، ولم يخف ارتيابه فى كثير من الحقائق والتعاليم الموروثة.. هكذا رأى نجيب محفوظ "إخناتون" عندما تأمل تماثيله !! ذلك لا ليقدم آراء معاصريه فيه، بل ليقدم رؤية حرة مغايرة للإيمان بـ " إخناتون " مدعى الوحدانية .. فإخناتون كان كافرًا من وجهة نظر " آى " بآلهة الفراعنة :

- إنه الإله الوحيد ولا إله غيره.
- هذا كفر وجنون "[25].

ثم يتعرض نجيب محفوظ لفكرة الفصام عند الأنبياء فى حوار الحكيم " آى" مع " إخناتون":

- لا مفر من عرضك على الطبيب " بنتو ".
- إنى فى تمام الصحة والعافية .
- فقال الحكيم أى بخشونة: لا أعرف مجنونًا اعترف بجنونه أبدًا "[26].

فنجيب محفوظ يرى أن الوحدانية فى أولها كانت فكرة مجنونة عند أصحابها أو هى فكرة إبداعية ناتجة عن شخصية فصامية ترى ما لا يراه الآخرون من المثالية حتى الكهنة يتهمونه بالجنون .. ويرسم نجيب محفوظ صوراً متعددة، حتى نرى صورة أخرى لفكرة التوحيد، بأن جعل إله " إخناتون " الواحد، يتناقش مع آلة الفراعنة، فالوحدانية ليست إلاَّ إلهًا آخر عند التاريخ الإنسانى، اختلفوا حوله حتى قال " إخناتون " قبل موته : " لن أخوان إلهى، وهو لن يخذلنى، سأصمد فى مكانى ولو وحدى "(27).

وهكذا انتصر نجيب محفوظ على أن يمضى فى خط الرمز إلى نهايته .. فحقق بما فعل نهاية ما يمكن للرمز أن يحقق .. وهذا ما فعله فى عنوان رواية " يوم قتل الزعيم "، فهذا العنوان ليس إلاَّ كناية لفظية عن .. 6 /10 /1981 ولكن هل يمكن لنا أن نفهم عنوان الرواية حتى لو كتب 6 /10 /1981 من دون ألا نربط ذلك باغتيال الزعيم (أى بما يرمز إليه)، أو بقتل الزعيم كما يقول العنوان! أغلب الظن أنه لو كان نجيب محفوظ قد نشر روايته تحت مسمى 6 أكتوبر 1981، لكان القراء قد تداولوا اسمها على أنه الرواية التى سماها صاحبها بـ "يوم قتل الزعيم "!.

هذا ما يشير إليه الرمز، وهنا نسأل : لماذا عبر نجيب محفوظ عن فعل الاغتيال بفعل القتل، .. ولماذا بناه للمجهول؟ هل هذا هو جوهرموقف نجيب محفوظ من حادث الاغتيال ؟! إنك حين تقرأ الرواية وتصل إلى اللحظة التى قتل فيها " علوان " رئيسه فى العمل " أنور علام" نجد الكاتب يدير الواقعة على أنها نوع من العبث، أو من الصدفة غير المقصودة وغير الرامزة إلى شىء .. بيد أنه كان لابد لها من أن تقع : " وجدتنى مساء اليوم أمام فيلا جولستان (أخت أنور علام ذات المال والجاه اللذين استمتع بهما أنور علام) ، ودون دعوة ولا تدبير سابق اندفعت إلى الداخل (تأكد معى من العبارات التى ينفى بها علوان أو نجيب محفوظ سبق الإصرار والترصد)، وكان هو أول من رأيت (لاحظ أيضًا أن هذه صدفة.. فقد كان من المتوقع أن يقابل الخدم أو الحشم أو الحرس فى البداية)،

فهتف مرحبًا " أهلاً "، رب صدفة خير من ميعاد (هكذا ظن أنور علام من فرط غروره بالدنيا أو اطمئنانه إليها أن قدوم علوان التلقائى إليه وعلى غير موعد ليس إلاَّ لتحيته) .. وإذا بى أصيح مفقود الرشد " يا قذر! "(هكذا تريس نجيب محفوظ يختزل الموقف من الثورة المبيتة تمامًا، والمجهزة تمامًا، إلى نوبة كانت مصحوبة بفقدان الرشد) ، ولكمته فى صدره بقوة فترنح وهوى إلى الأرض "(28).

هذا هو كل ما فى الأمر.. لم يكن " علوان " حين لكم الرئيس " أنور" يقصد أن يميته، فإذا حدث بعد ذلك واتضح أنه أراد أن يميت فإن المسألة ليست إلاَّ ضربًا أفضى إلى الموت :" وهنا نبهتنى صرخة جولستان إلى وجودها، قالت لى بحزم " كف عن همجيتك " ، وساعدته على القيام وهو يلهث فمضت به إلى حجرة نومها.. تسمرت فى موقفى غائب الوعى تقريبًا.. وغابت هى ربع ساعة ثم رجعت شاحبة اللون ذاهلة النظرة وغمضت : ماذا فعلت يا مجنون ؟ لقد قتلته ! حملقت فى وجهها دون أن أنبس .. اغرورقت عيناها وتمتمت : ماذا فعلت يا مجنون؟!.. لماذا قتلته ؟ "(29).

لا يريد نجيب محفوظ أن يقول إن ما وقع فى 6 أكتوبر 1981 اغتيال، إنما هو قتل.. الفاعل فيه مبنى للمجهول حتى ولو أمكن التعرف على " علوان " قاتل " أنور علام " فى ذات اليوم (أو على قاتل الرئيس أنور، وعلام كبير ياورانه فى نفس اليوم)، وبديهى أن معنى البناء للمجهول، أو تقييد الحادثة ضد مجهول ليس مقصودًا به المعنى القانونى أو اللغوى، وإنما المقصود هنا هو " المجاز اللفظى " حين لا يكون الفاعل شيئًا محددًا، أو شخصًا محددًا، أو اتجاهًا محددًا .. إنما هى الظروف، أو العبث، أو الصدف غير المرتبة التى تقود إلى ضرب يفضى إلى الموت .

هكذا يلعب المنحى الرمزى دورًا مهمًا فى بناء هيكل الرواية، مما يؤكد رمزية العنوان، فيوم قتل الزعيم، رواية سياسية رمزية بهذا المعنى، والزعيم المقتول هو السادات، دون أن يصرح الكاتب باسمه، أما قاتله فهو " علوان " أو الجيل الناصرى الجديد، كما تدل قراءة الرواية، لا مهرب من هذا التأويل، وسنجد

مشابهة للواقع، أو إعادة تمثيله ظاهرة .. علوان ورندة جاران فى السكن، متعارفان منذ الطفولة، متحابان قبل المراهقة، مخطوبان فى عهد عبد الناصر، وهما على أبواب الجامعة، ثم جاء عصر الانفتاح فأصبح زواجهما ـ مع جنون الأسعار ـ شبه محال، صامدان مع الحب رغم قسوة الزمن وطوله، رئيسهما فى العمل قطاع عام، لكنه منسق عظيم مع القطاع الخاص، تمكن من دق الإسفين بين علوان ورندة، افترقا تحت شعار الإيثار وليس الأثرة، فانتهت رنده إلى الزواج من المدير، وظل علوان تائهًا يتخبط فى شباك المدير وأخته الكهلة الثرية، ما أسرع أن فشل الزواج، لأن " المدير " أراد أن يجعل من زوجته قطاعًا عامًا فى خدمة القطاع الخاص، ثار علوان من أجل الحبيبة التاريخية، وضرب "أنور علام" المدير ـ لكمة واحدة كانت القاضية، دخل السجن بتهمة " ضرب أفضى إلى موت " لكنه سيخرج ومعه صنعة، ستكون أكثر فائدة له من الشهادة .. " أعوام تمر، ثم يغادر السجن صاحب حرفة يكون بها أقدر على تحديات الحياة وتحقيق آماله "(30).

ومن الرموز التى نقابلها فى رواية تعدد الأصوات هو " الشخصيات الرامزة " باعتبارها شخصيات تعيش، وتتنفس ، وتنتشر فى صلب الرواية، لكنها قد لا تظهر إلاَّ قليلاً، إنها تجريد لقيمة من القيم، أو رمز لمصر الحبيبة الغالية، وخير نموذج لهذا شخصية " زهرة " فى رواية "ميرامار"، فهى أكبر وأجمل وأكثر حظًا من زميلاتها فى عالم الواقع، لأن نجيب محفوظ يضفى على هذا النموذج النسائى قدرًا من الرمزية، فزهرة تمثل مصر الحبيبة الأصيلة التى يرجو لها المبدع أن تقاوم وتنتصر على جميع قوى التخلف والقهر والانتهازية ممثلة فى معظم الشخصيات الرجالية من سكان البنسيون، واستطاعت أن تقاوم هجمات ومحاولات كل من طلبه مرزوق، وحسنى علام، ومحمود أبو العباس، حتى عندما مال قلبها نحو سرحان البحيرى لم تسلم قيادها إليه عندما اكتشفت أن كل ما يريده منها هو اللذة الوقتية والمتعة الحسية، بعد ذلك يتركها لتحقيق أطماعه وتطلعاته الأخرى.

وقد حرص نجيب محفوظ أن تظل " زهرة " عذراء، قوية الإرادة، تحب ولكنها لا تسقط، لذلك ترفض سرحان البحيرى بكل قوة، رغم أن مدام " ماريانا " ـ رمز الروح التجارية ـ كانت تزين لها الاستسلام لنزوات سكان البنسيون حتى ينعموا بإقامتهم ويزداد دخلها فى الوقت نفسه كأنها ترغب فى أن تجد كل من هب ودب ناهشًا فى جسد زهرة / مصر المعذبة، لعلها تستفيد هى الأخرى عندما تفقد مصر مقاومتها لهذا التعفن الذى يحاول غزوها من كل ناحية.. وعندما تدرك " ماريانا " أنه لا أمل فى استسلام " زهرة " لسكان البنسيون وفى الوقت نفسه قد أصبحت مثار متاعب ومشكلات تقرر طردها من الخدمة والبحث عن عمل لها فى أى مكان آخر، ولكن زهرة كانت قد قررت مغادرة البنسيون بلا رجعة، لأنها أيقنت أن هذا المجتمع المريض لا يصلح لها وعليها أن تبحث عن مستقبلها فى مجتمع آخر يحبها ويفهمها ويقدرها ويحترمها، وهذا ما عبرت عنه "ماريانا" : "لقد سقط النحس على البنسيون، إنى واثقة من ذلك، وعلى زهرة أن تذهب، فلتبحث عن رزقها فى مكان آخر"(31).

ومما لا شك فيه أن تجربة العمل فى البنسيون لم تضع هباء بالنسبة لـ "زهرة" فقد أفادت الكثير من الخبرة، وسعة الأفق، وبعد النظرة، ونضوج التفكير، بحيث حصلت على أسلحة جديدة تواجه بها المستقبل، وتضاف إلى أسلحتها القديمة المتمثلة فى الذكاء الفطرى، والإرادة القوية، والثقة فى النفس، واحترام الذات والتمسك بأهداف العلم والمعرفة .. ولذلك يضع عامر وجدى اللمسة النهاية بقوله : " ها هى زهرة كما رأيتها أول مرة لولا مسحة من الحزن . أنضجتها الأيام أكثر مما أنضجتها أعوام العمر السابقة جميعًا . تناولت الفنجان من يدها وأنا أدرى انقباضى بابتسامة.

- قالت بصوت طبيعى :

- سأذهب صباح الغد.

كنت حاولت أثناء ماريانا عن رأيها ولكنها أصرت عليه بعناد. ومن الناحية الأخرى صارحتنى زهرة بأنها لن تقبل البقاء حتى لو عدلت المدام عن رأيها .. وعادت تقول بثقة:

- سأكون أحسن مما كنت هنا.

- فقلت بحرارة : حمدًا لله.

فافتر ثغرها عن ابتسامة حنون وهى تقول ولن أنساك ما حييت أبدًا.

أشرت إليها أن تقرب وجهها منى، ثم قبلت خديها بامتنان وأنا أقول :

- أشكرك يا زهرة .. ثم همست فى أذنها : ثقى من أن وقتك لم يضع سدى، فإن من يعرف لا يصلحون له فقد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود .. "[32].

والمنهج الرمزى الذى يسلكه نجيب محفوظ مع شخصية " زهرة " ، يمتاز بالخصوبة الدرامية، أى أن الرمز لا يفرض على الشخصية أو الموقف بقدر ما يساهم فى بلورتها وتجسيدها، فالقارئ يدرك بوضوح أن " زهرة " ترمز إلى "مصر المعذبة " رغم أن نجيب محفوظ لم يشر إلى هذا صراحة أو تلميحًا، ولكن منهجية الرمز من خلال الصراعات والمواقف الدرامية تؤكد لنا هذه الدلالة، إذ إن " زهرة " كانت السبب الكامن وراء هذه الصراعات أو كما يقول عامر وجدى : " كان الجميع يميلون إليها فيما أعتقد، كل على طريقته.. "[33]، وفى الحوار التالى بينها وبين شقيقتها وزوجها عندما حضرا إلى البنسيون فى محاولة لإرجاعها إلى القرية، دليل على الرمز المتجسد فى شخصية " زهرة " : " مضيت معها إلى المدخل فرأيت شقيقة زهرة وزوجها جالسين والفتاة واقفة فى وسط المكان تنظر إليهما فى صلابة وعناد.. وكان الرجل يقول :

- حسن أن تذهبى إلى المدام ولكن عار أن تهربى

وقالت أختها :

- فضحتنا يا زهرة فى الزيادية كلها.

فقالت زهرة بغضب وحدة:

- أنا حرة ولا شأن لأحد بى.

- لو كان جدك يستطيع السفر!.

- لا أحد لى بعد أبى .

- يا للعيب .. هل كفر لأنه أراد أن يزوجك من رجل مستور؟.

- أراد أن يبيعنى .

- الله يسامحك .. قومى معنا .

- لن أرجع ولو رجع الأموات "(34) .

فى مثل هذا الحوار تبدو شخصية " زهرة " / مصر ، القوية، وإرادتها الحديدية التى رفضت الرجوع إلى مجتمع القرية المتعفن، وهى الإرادة الحديدية التى كانت الشرارة التى اندلعت منها كل الصراعات حتى نهاية الرواية، لذلك تعد " زهرة " الرمز، محور الرواية ولغزها الغامض، وهذا ما عبر عنه " منصور باهى" بقوله : " زهرة .. إنى أحترم رأيك وفعلك، بودى أن أهنئك فى القريب .. "(35)، ويقول فى موضع آخر إثر المشادة التى وقعت بين " زهرة " و " سرحان البحيرى": " ترامت إلى أصوات غريبة . استمرت فى إصرار وارتفعت .. مشاحنة؟ .. شجار؟ .. إن الأحداث التى تقع فى البنسيون تكفى قارة بأكملها. وحدس قلبى بأن زهرة محورها كالعادة "(36).

وهذا المعنى هو ما يؤكده " طلبه مرزوق " بعد انتحار " سرحان البحيرى " ومحاولة " منصور باهى " إلقاء الاتهام على نفسه، كما أنه يرى فى " زهرة " المنفية الوحيدة فى البنسيون، ويطابق بين خيانته لدرية وخيانة سرحان لزهرة، لذلك يكشف طلبه مرزوق عن الدلالة الرمزية من خلال الحوار الذى دار بينه وبين " عامر وجدى " و " ماريانا "، فيقول:

- لقد كان آخر المتشاجرين معه.

فقلت معترضاً :

- ما من أحد إلاَّ وتشاجر معه.

فأشار ناحية حجرة زهرة وقال:

- هناك يستقر السبب.

فقلت محتداً :

– ولكنه الوحيد الذى لم يبد نحوها أى اهتمام خاص

– لا يعنى ذاك أنه لم يحبها،أو أنه لم يرغب فى الانتقام من غريمه فيها

– يا سيدى لقد تركها سرحان وذهب

– ولكنه أخذ قلبها، كما أخذ شرفها!.

– صه.. لا تفترى على الناس بغير يقين "(37).

وهذه الرمزية الدرامية تساعد المبدع على التعبير عن الواقع بطريقة موحية ومكثفة، وبعيدة عن التقرير المباشر، ومن ثم تبرز " زهرة "، محط أنظار هؤلاء كلهم، وعلى الهامش يعيش محمود أبو العباس وهو الأقرب إلى زهرة، وقد أبعدته عنها بذرة التطلع إلى أعلى، والتى ارتكزت على الفردية التى رفضتها " زهرة " برفضها من الزواج منه، معلنة احتجاجها على كل من يسقطها من الحساب، وهذا ما يظهر من الحوار الذى دار بين " عامر وجدى" و " زهرة " بخصوص رفضها من الزواج بمحمود أبو العباس : " وفى خلوتنا اليومية ـ عندما جاءتنى بقهوة العصر ـ تحادثنا فى الموضوع قلت لها :

– كان يجب أن تفكرى فى الأمر .

فقالت محتجة :

– ولكنك تعرف كل شىء!.

– لا ضرر ألبتة من التفكير والمشاورة.

فقالت معاتبة :

– إنك ترانى شيئًا حقيرًا لا يجوز له أن ينظر إلى فوق!.

فلوحت بيدى معترضًا وقلت :

– المسألة إننى أراه زوجًا كفئًا، هذا كل ما هناك.

– سأعود معه إلى مثل حياة القرية التى هربت منها!.

لم أرتح إلى حجتها فواصلت حديثها قائله :

– ومرة سمعته يتكلم مع صاحب له وهو لا يرانى فيقول له إن النساء تختلف فى الألوان، ولكنها تتفق على حقيقة واحدة، فكل امرأة حيوان لطيف بلا عقل ولا دين، والوسيلة الوحيدة التى تجعل منهن حيونات أليفة هى الحذاء!.

نظرت إلى كالمتحدية ثم تساءلت :

– أمن العيب أن أحب لنفسى حياة كريمة ؟! "[38].

وهذه الدلالة الرمزية قد تأخذ شكلاً آخر عند بعض الباحثين، ولكنها تقف أيضًا عند حدود الرمز وإن تخصصت الدلالة أحيانًا، فقد تكون ملتصقة بالمعنى العام لكلمة " زهرة "، فينصرف الذهن إلى البراءة والطهر والأمل، إلى آخر هذه الصفات التى تقف كمعاكس لرمز "سرحان "، ويتبع هذا المعنى جعلها فى خط واحد مع " نور" فى رواية " اللص والكلاب"، و"إلهام " فى رواية " الطريق " ، "وسمارة " فى رواية " ثرثرة فوق النيل "، باعتبار أن هؤلاء تجسيد للوجه الثورى الأصيل لمصر، وبغض النظر عن تصورنا الخاص لكل من " نور" ، و " إلهام " و"سمارة، فإن اعتبار " زهرة " تجسيدًا للوجه الثورى لجيل الثورة الحقيقى الذى لم تفسده المفاهيم القديمة، قد يجد ما يبرره، فكما يلاحظ أحد الباحثين[39]، أن شخصيتها القوية، وكلماتها المحددة الواضحة التى تتلائم أحيانًا مع مكوناتها الشخصية توحى بهذه الدلالة الرمزية، والتى توحى بمعناها إلى حد الإفصاح، بخاصة حين يقول سرحان عنها " إنها ممثلة الثورة الأولى، وكيف أنها دعت لى مرة وكيف لفحنى صدق الدعاء وحماسة البرىء"[40].

ومن الشخصيات التى تنطوى على إيحاءات رمزية، شخصية " قرنفلة " الراقصة القديمة وصاحبة المقهى فى رواية " الكرنك "، فهى ترمز لمصر أيضًا، حيث تتكفل الهوية السيكولوجية لشخصية " قرنفلة " منذ السطور الأولى، بكشف الوظيفة الرمزية لها، فيقول: "انطفأ سحر الأنوثة، وجف رونق الشباب، ولكن حلت محلهما روعة غامضة وأسى مؤثر، مازالت نحيلة رشيقة يوحى عودها بالنشاط والحيوية.. وثمة قوة مهذبة مكتسبة من التجربة والعمل . أما خفة

الروح فآسرة نفاذة، تحرك نظرتها الشاملة الساقى والجرسون وعامل النظافة، وترعى الرواد المعدودين ـ كأنهم لصغر المكان أسرة واحدة ـ بمودة وألفة .."[41].

إن شخصية " قرنفلة " ، هى راقصة الأربعينيات فى عماد الدين، وصاحبة المقهى، وتعتز بفنها القديم، وترى أنها طورت الرقص، وجددت فيه وجعلته "تصويريًا" بعد أن كان عضليًا يعتمد على هز البطن والصدر.. يعشقها زين العابدين ـ أحد رواد المقهى ـ وعارف سليمان الساقى، وكان يعمل فى المالية واختلس أموالاً ليداوم على رؤية " قرنفلة " فى مرقصها، ورغم أنه متزوج وله ذرية إلاَّ أنه يعشق " قرنفلة " ، أما هى فتعشق " حلمى حمادة "، وهو شاب وسيم، وعندما كان يعتقل ويغيب عنها تجن، وحينما علمت بموته حزنت عليه وأرتدت الملابس السوداء وصارت واجمة متحفظة جادة .. لذلك يحقق نجيب محفوظ عن طريق علاقتها بشخصية " حلمى حمادة "، حبها له، وإعجابها به وقلقها عليه، رؤيته السياسية المتكررة، والتى تقول إن الخلاص والكرامة فى انفتاح مصر على اليسار الذى يتحمل أحيانًا مسئولية ابتعاده عن مصر التى تعشقه ـ ومصر ليست " قرنفلة " فقط، بل هى " زينب" أيضًا، فلابد ـ إذًا ـ أن يميل قلب هذا الفتى الرشيق الوسيم الشجاع الثائر على التقاليد، إلى "زينب " أيضًا :" ولم تكن جاذبية قرنفلة موضع شك عندى، فقد وقعت أنا نفسى فى إسارها، ولكن هل يكفى ذلك لأعدل عن ظنى القوى فيما يتعلق بحب حلمى حمادة لزينب ؟ !!."[42].

إن هذه المقابلة ـ على أى حال ـ ممكنة، ولكنها غير متطابقة بكل حذافيرها، كما أنها لا تستطيع ـ وحدها ـ أن تفسر جماليات الشكل ودلالات الرمز، وبهذا المعنى يمكن أن تكون "رندة " فى رواية " يوم قتل الزعيم " مصر، كما يمكن أن تكون الحرية، واستخدامات نجيب محفوظ فى الرواية تسمح بهذين التفسيرين، فهى شديدة الإيمان بالحب، حيث تقول عن الحب وعن خطيبها " علوان " : " ماذا بقى لنا سوى الحب ؟ .. أراعيه كأنما أنا أم وكأنما هو ابن مدلل متمرد . آه لو أمكنه أن يكون مهندسًا ! كان " زمنًا " من أبطال الانفتاح لا من ضحاياه. وضحية أيضًا لـ 5 يونيه واختفاء البطل المنهزم، حائر لا موقف له حتى متى؟ يحتقر

السابقين ويؤمن بأنه خير منهم لماذا ؟ متى ينظر إلى نفسه نظرة ناقدة موضوعية؟ لعله دورى وواجبى، ولكنى أخشى على الشىء الباقى الوحيد حبنا .. أحبه والحب لا عقل له. أريده بكل قوة نفسى .. كيف ؟ ومتى ؟. "(43).

على أن أعنف ما ظهر فى وضوح شخصيتها هو إحساسها بتلك النظرات الطامعة التى لا يمكن تجاهلها، والتى تشكل عبئًا عليها وعلى علوان من قبل مديرهما معًا أنور علام.. حيث بدأت تستشعر الخطر، فتقول : " انضباطى خلقة مركبة فى أعماقى منذ الصغر .. حوارى مع رغباتى الجامحة دائمًا ينتصر، لم تؤثر فى تجارب شاهدتها عن كثب، حافظت على تصورى الوقور لمعنى الحرية، لم أتزعزع للتهم الساخرة المألوفة بالانغلاق والرجعية. ولم أبرأ من الحزن"(44).

وهذا فى الواقع هو سر التخلخل النفسى الذى أصاب " رندة " حين وعت بمشكلتها وبالآخرين،وتخلت عن حبها لعلوان، فغلبت المصلحة الخاصة على العامة، لأن كل ينظر للأمر من وجهة نظر ذاتية يحكمها الهوى الشخصى، والإنسان فى حاجة إلى السمو الروحى إلى جانب البسطة المادية ليحتفظ بتوازنه فى الحياة، فلا يطغى جانب على جانب : "لم أعد أدينه ـ أى علوان ـ ولم أعد أحترمه. التجربة الجديدة التى تقتحمنى هى أنور علام، يستقبلنى ببشاشة غير عادية، ويحاورنى مداعبًا معلنًا عن إعجابه ومودته .. إنى أتوقع وأفكر تحت مظلة من الكبرياء تأبى التسليم بالهزيمة "(45).

لقد استطاع " أنور علام " بما يملك أن يشترى " رندة " لكنه لم يحصل إلاَّ على جسد بلا قلب، حيث يقول لها من خلال نظراته الفاضحة وتعليقاته ونبرته القوية وانتهازيته : " مثلك لا يصلح لها أن تعلق مستقبلها بوعد مجهول كأنك لا تدركين قيمتك الحقيقية "(46)، وعندما تزوجت منه، حاولت أن تكون سعيدة، لكنها تصرخ من هول الخداع والانتهازية " وضعت على وجهى قناع سعادة لا ريب فيه، والحق أنى دعوت لنفسى طويلاً بالتوفيق وصممت عليه، وكانت ورائى رغبة صادقة فى التفاهم والتكيف مع حياتى الجديدة.. عشت عمرى لا أتصور أنه

يمكن أن أهب نفسى لسواه، ها هو الواقع يفرض قرارًا آخر، حسبى أننى أشعر بأن أنور يمكن أن يحب ذات يوم، فى هذا الكفاية "(47).

ولكن تكتشف حقيقة هذا الزوج المخادع، أراد أن يستخدمها وسيلة لتحقيق طموحاته فى العلو والثراء، وليست غاية، وهو يبرر تصرفاته معها بقوله : "وظيفة مثل وظيفتى لا قيمة لها إلاّ فى نظر موظف ناشئ، مستقبلنا الحقيقى فى القطاع الخاص، فى المغامرة الذكية التى ترفع الشخص من طبقة إلى طبقة، فلا تقصرى فى الاحتفاء بهم ! "(48)، وهنا تشعر " رندة" بأنها قد باعت نفسها بلا مقابل، فتتمرد على هذا الوضع حين اكتشفت حقيقته فتترك له البيت وترحل : "وسرعان ما شعرت بخيبة أمل لا عزاء فيها، وأننى بعت نفسى بلا مقابل، أو أن الحال أسوأ من ذلك. وإننى أخجل من إعلان خيبتى، كنت أتوهم أننى على الأقل غاية فإذا بى وسيلة لا قيمة لها إلاّ بما تؤديه.. وظيفتى هنا أن أجامل وأسامر وأقدم الشراب، ولم يقنع بذلك كله فأخبرنى أنه لا يستطيع أن يؤجل أعماله المسائية أكثر من ذلك وأنه سيعهد إلى وحدى بمهمة الضيافة والاستقبال.."(49).

لقد فهم الناس " الحرية " إذًا فهمًا خاطئًا فى كثير من الأحيان، فهموا منها التحلل من التقاليد تحللاً أشبه بالفوضى، كما فعل أنور علام، فى حين فهمها العقلاء بمعنى المساواة فى الحقوق والواجبات، ومن هنا وجدنا " رندة " تتحدث عن أمراضنا الاجتماعية التى جاءت نتيجة الفهم السيئ لمعنى الحرية، ومن هنا كانت واعية بكل المشكلات التى تدور حولها فى المجتمع، حيث تقول : " إنى رشيدة، اخترت سبيلى بملء حريتى، ولن أندم على شىء "(50).

هذا يؤدى بنا إلى الحديث عن الرموز الأخرى للشخصيات، حيث نجد بعض الشخصيات ترمز إلى الماضى / التاريخ، مثل شخصية " عامر وجدى" فى "ميرامار"، و" محتشمى زايد" فى "يوم قتل الزعيم"، فكل منهم يمثل التاريخ الذى يرتبط فيه الماضى بالحاضر، وهذا الماضى لا تكتمل صورته إلا من خلال الأطراف المشاركة، فيقول عامر وجدى : " وقد عشنا دهرًا طويلاً حافلاً بالأحداث والأفكار، نوينا أكثر من مرة أن نسجله فى مذكرات ـ كما فعل الصديق

أحمد شفيق باشا ـ ولكن لم تصدق النية ثم تبددت بين إمهال وإرجاء. اليوم لم يبق من النية القديمة إلاَّ الحسرة بعد أن وهنت اليد وضعفت الذاكرة واضمحلت القوة.. ففى ذمة الله ذكريات الأزهر، وصحبة الشيخ على محمود وزكريا أحمد وسيد درويش، حزب الأمة ما أعجبنى فيه وما نفرنى منه، الحزب الوطنى بحماساته وحماقاته، الوفد بثورته العالمية الخالدة، الخلافات الحزبية التى قوقعتنى فى حياد بارد لا معنى له، الإخوان الذين لم أحبهم، الشيوعيون الذين لم أفهمهم، الثورة ومغزاها وامتصاصها للتيارات السابقة، غرامياتى وشارع محمد على، موقفى العنيد من الزواج لو قيض لذكرياتى أن تكتب لكانت عجبًا حقًا"[51].

أن " عامر وجدى " يستحضر دائمًا التاريخ بعد أن قالت الأحداث كلمتها الصريحة، وهذا المعنى يظهر عندما يتحدث مع كل من " ماريانا " رمز المستعمر، و" طلبه مرزوق " رمز بقايا الإقطاع، فهما القسيمان المشاركان له فى هذا الماضى، والعلاقة القائمة بينهم تاريخيًا حتمية، فيقول " عامر وجدى " " لماريانا ": " ماريانا، عزيزتى ماريانا، أرجو أن تكونى بمعقلك التاريخى، كالظن وكالمأمول، وإلاَّ فعلى وعلى دنياى السلام. لم يبق إلاَّ القليل، والدنيا تتكرر فى صورة غريبة للعين الكليلة المظلمة حاجب أبيض منجرد الشعر"[52]، " ماريانا إنك شاهد حى على أن التاريخ ليس وهمًا، من عهد الإمام إلى اليوم "[53]، " ما أجمل أن نوضع فى متحف جنبًا إلى جنب، ولكن عدينى بألا تموتى قبلى .. "[54]، ويقول " طلبه مرزوق " لعامر وجدى" " فكرت، ثم اقتنعت بأن التاريخ لم يعرف عميلاً فوق الثمانين "[55].

إن هذه الشخصيات الثلاثة تستحضر التاريخ المشترك بعد أن قالت الأحداث كلمتها الصريحة، وأزالت الأيام حواجز الحذر، وغلب الإنسان بروح الجيل الواحد على الخلافات البالية، ولكن هذا الجيل إذا تجمدت علاقاته الداخلية، فإن هذا لا يعنى انتهاءه كليًا، حيث يبقى مشكلاً العلاقة الجديدة بينه وبين ما يليه من آجيال، باحثًا عن موقعه الباقى وسطها، أو على الأقل موقع امتداده الذى يمثله، وفى كلتا الحالتين يظل شاخصًا بيننا، وهذا ما يعبر عنه عامر وجدى: " تذكرت

حيرتى الخاصة، التى لا تحل بحزب أو ثورة فرددت فى نفسى الدعاء الذى لا يدرى به أحد. وآن الآوان فدفعت بقاربى المضطرب إلى بحر الأنغام والطرب. نشدته أن يكون من الأعضاء المتنافرة المتناحرة جسمًا ينبض بالروح والانسجام. نشدته أن يعلمنى التوافق والتوازن فى بناء ترعاه عين الحب والسلام - أن يصهر عذاباتى فى نغمة تنعش القلب والعقل بجمال البصيرة. أن يسكب الشهد المصفى على عناد الوجود "(56).

أما محتشمى زايد فى رواية " يوم قتل الزعيم " فهو العقل والتاريخ الذى يرتبط فيه الماضى بالحاضر.. فهو وفدى قديم، شارف الثمانين وما وسعه أن يعرض عن الدنيا .. لقد أراده " نجيب محفوظ " شاهدًا على العصر قديمه وحديثه، فهو من رجال التربية القدامى وشباب الحركة الوطنية، شهد سعد زغلول (1860–1927) وثورته، الأحداث التاريخية، حتى أحداث ووقائع الثمانينيات، يشعر بها ويتساءل : " ما هذا القرار أيها الرجل ؟ ! تعلن ثورة فى 15 مايو ثم تصفيها فى 5سبتمبر ؟ تزج فى السجن بالمصريين جميعًا من مسلمين وأقباط ورجال أحزاب ورجال فكر؟ لم يعد فى ميدان الحرية إلاَّ الانتهازيون فلك الرحمة يا مصر.. وأذكر يوم حددت إقامة سعد زغلول فى بيت الأمة فزحف الانتهازيون بالولاء الزائف نحو القصر، لماذا تيعد تمثيل تلك المسرحية القديمة من ريبوتوار المآسى المصرية؟ وأذكر عهود الاستبداد بسوادها الكالح أفكانت ثورة 1919 حلمًا أم أسطورة ؟!."(57).

هكذا نجد " محتشمى زايد " له موقف محدد من الأحداث السياسية التى جرت فى الماضى وتجرى فى الحاضر، وكثيرًا ما نجده يعلق على أحداث الحاضر معبرًا عن مرارة هذا الجيل الجديد الذى نشأ فى ظل ظروف غير مواتية فلم تعد الساحة خالية إلاَّ للانتهازيين، أو على حد تعبيره : " محرومون وسط سيرك من اللصوص "(58)، إنه يحب حفيده " علوان " كثيرًا، لكنه يشعر بالوحدة، ويتسلى مع " أم على "، عندما تجئ إلى البيت فى يوم خدمتها الأسبوعى، يتذكر معها الأيام الماضية ويتساءل : " كثيرًا ما أحادث حفيدى المحبوب عن الماضى لعله من

حيرته يخرج . أغريه بالقراءة وقليلاً ما يقرأ، ويستمع إلى بدهشة من يعز التصديق عليه. دعنا من علياء سميح ومحمود المحروقى، ألم تحملك الأحداث على الإيمان بالوطن والديمقراطية؟ وما معنى الإصرار على التمسك ببطل منهزم راحل ؟! كيلا تصبح الدنيا فراغًا يا جدى . إنى ألفت نظرك إلى أشياء غاية فى الجمال . يضحك ويقول لى :

- ما أريد الآن إلاَّ شقة ومهرًا مناسبًا !.

كيف أستطيع تجنب هموم الدنيا ومعى حفيدى المحبوب؟ ! ما أجمل كرامات الأولياء!. "(59).

وعلى الرغم من أن " محتشمى زايد " يرى المأساة بعينه، إلاَّ أنه لا يستطيع حيالها شيئًا ويستعين بما يتذكره من حكايات للأولياء، يلتمس من كراماتهم مخرجًا للأزمات التى يراها تحيق بحفيده ! ولا يستطيع تجاهه عمل شىء له قيمة، لأنه يعيش الماضى، ويسيطر عليه ذلك الماضى، أما الحاضر، فيرصده فقط ويعلق على أحداثه.. يريد أن يحل مشكلة " علوان " بنعمة الكرامات " لو وهبنى الله نعمة الكرامات لأوجدت له شقة ومهرًا، ولكن العين بصيرة واليد قصيرة . إنه الآن يصارع ألمه وجراحه وما أملك له إلاَّ الدعاء.. "(60)، لكن الله سبحانه وتعالى لم يهبه إياها، فيرضى بما قدم قانعًا بكل ما أنجز : " توجد مرحلة أخيرة اسمها الشيخوخة ، إنى أمد يدى لأقبض على حلقة الثمانين فى مرقى الجبل، فمن حقى أن أركز على خلاصى تاركًا هموم وطنى لبنيه، وقد قمت بالتزاماتى فى حينها على قدر استطاعتى وحاولت جهدى على حملك على الالتزام ومازلت أحذرك عواقب الشيخوخة المبكرة، إن قاموسك لا يحوى إلاَّ بطلاً شهيدًا واحدًا .. قضيت فترة متلقيًا مسحورًا، وتقضى الأخرى متحسرًا حائرًا، أقل ما أقوله عن نفسى إنى شهدت من تلاميذى ثلاثة من الوزراء ! "(61).

ومع الكارثة يعيش " محتشمى زايد " مرارة الواقع الذى يراه فى عينى حفيده " علوان " وذلك بعد فسخ خطبته من " رندة " وزواجها من " أنور علام " ، هنا يحس بوقع كل هذا على نفسه، وكأنه صاحب المأساة، فيصل إلى حد التمرد على

تلك الكرامات التى كان يرغب أن تتحقق، لكى تكون له حلاً ومخرجًا من أزمات الواقع، وهنا يصرخ من مرارة هذا الواقع: " ما ذنب حفيدى يا حثالة الأرض؟ ورثتم أبناءكم المال والأمان وآورثتمونا الضياع والفقر والديون وكأن الثورة ما قامت إلاَّ من أجل سعادتكم وتعاستنا . آه يا ربى متى تهبنى الشجاعة لأنبذ الدنيا وما فيها ؟ حتى متى أحن إلى كرامات لا تتيسر؟ متى أطير فى الهواء أو أمشى فوق الماء؟ متى أشير إلى الظالم فأصعقه وأريح الدنيا من شره ؟ الحق إنها تجربة فاشلة، وأن الإنسان عجز عن أن يتعامل معها كنعمة كبرى فنجسها بالغدر والأنانية والخيانة "(62).

ونلاحظ أن الرمز التاريخى للشخصية فى رواية تعدد الأصوات عند نجيب محفوظ غالبًا ما تنتهى الشخصية نهاية سلبية، أو يكون تصرف الشخصية إزاءه سلبيًا، فعامر وجدى يركن إلى الاعتزال، وهذا ما يتضح من الحوار التالى :

"– سيدى الأستاذ، أستودعك الله

رمقنى فى ضجر، وهو يضيق بى كلما رآنى .. قلت:

– آن لى أن أعتزل

قال وهو يدارى ارتياحه

– خسارة كبيرة ولكننى أرجو لك حياة طيبة

انتهى كل شىء.

انطوت صفحة تاريخ بلا كلمة وداع ولا حفلة تكريم ولا حتى مقال من عصر الطائرة ـ أيها الأنذال، أيها اللوطيون ألا كرامة لإنسان عندكم إن لم يكن لاعب كرة ؟! "(63).

ويتنامى إحساس " محتشمى زايد " بنمو أحداث الرواية ليصل إلى قناعة مؤداها إنه لم يعد هناك شىء يستحق أن يعيش من أجله، وتضاعف هذا الإحساس ـ لديه ـ بفراق حفيده "علوان" بسبب دخوله السجن، إنه يخشى ألاَّ يرى " علوان " مرة أخرى ـ بعد خروجه من السجن ـ إحساسًا منه بأن الموت

قريب فيقول : " لا أحسبنى أراه مرة أخرى، سيجد حجرتى خالية فيمكنه أن يتزوج حبيبته فيها . ترى هل بقيت أكثر مما يجوز وهل لعبت دوراً، وأنا لا أدرى فى تعقيد مشكلته ؟! آن لى أن أنضم إلى فريق المسبحين المتطلعين إلى الأبدية فى رحاب ذى الجلال "(64).

ولذلك فإن الرموز التاريخية فى روايات نجيب محفوظ تبنى على أساس بناء عالم من الرموز، ثم الانهيار التدريجى لهذا العالم، نتيجة اجتياح عوامل فردية واجتماعية واقتصادية وسياسية كثيرة له، وحالة التكثيف والتركيز (الرمز) غالبًا ما تصاحبها وتعقبها حالة من التفكيك، والتحليل، والتحلل، والسقوط الهائل (المؤقت فيما نعتقد) لهذا الرمز .

وفى هذا النمط الروائى نجد أن الرواية ككل تمثل رمزًا خصبًا، لأن عالمها عالم متموج عنيف، مغلق وصاخب، متحرك أبدًا، متوتر دائمًا، ومثير للتوتر أيضًا، حيث يهدف إلى تقديم صورة مشتتة للحقيقة طبقًا للذات المدركة .. فالبحث عن الذات يترتب عليه دائمًا هذا التعدد، حيث إن تشكيل الذات لا ينبنى على أحكام مسبقة، ولكن على اختيار دائم بين احتمالات مطروحة، ومن هنا يأتى تعدد وجوه الذات، هذا من جانب.. ومن جانب آخر، نرى أن علم النفس الحديث قد توصل إلى إعادة طرح وحدة الذات، فقد اعترت الباحثين هواجس وشكوك حول وحدة الذوات البشرية وهويتها، هذا حتى بالنسبة للأفراد الأسوياء، أى أن التعدد فى الذات ليس علامة من علامات الأمراض النفسية، ويرى الباحثون فى مجال علم النفس والأعصاب أن الصورة التى بدأت تتشكل فى الأذهان للكيان البشرى الواحد أقرب إلى أسرة تتكون من أفراد تتفاوت قدراتهم فى مجالات مختلفة ويربطهم نسيج من التعاون المرتجل والمتعدد منها إلى أوركسترا يعزف تحت قيادة مايستر واحد(65).

هكذا يتكشف لنا من قراءة تعدد الأصوات فى روايات نجيب محفوظ أن مشكلة الهوية الذاتية مطروحة بإلحاح على مستوى بناء الرواية كليًا وعلى مستوى بناء الشخصية، فرفض الوحدوية فى المنظور يقابله رفض الوحدوية فى تكوين

الذات نفسها من أجل الوصول إلى الحقيقة.. ومن هنا تأتى مشروعيته مثل هذه القراءة الدلالية، التى تحاول الشرح والتأويل، وإدماج النص فى سياقه الاجتماعى والنصى، ومن ثم يتسنى لها أن تؤمى إلى واحد من القراءات الممكنة لنص، تمكن من طبيعته من قبول قراءات أخرى مختلفة، بل قد تكون متضادة .

رابعًا : أسلوب التقابل :

لقد بنى نجيب محفوظ تعدد الأصوات فى رواياته على أسلوب التقابل الذى يخلق التوتر الفنى القائم على رؤية المتناقضات، وهى تعمل فى مجال إنسانى، وهذه السمة متوفرة فى كل شىء فى العمل الروائى، حيث نجد الصراع بين الأجيال، والصراع بين الإقطاعيين والفلاحين، والتقابل بين أصوات الرجال وأصوات النساء، والتقابل بين السلطة والشعب، والتقابل بين الإيقاع البطىء والإيقاع السريع، بين الأحزاب المتعددة، .. إن التقابل من أساسيات إنجاح تعدد الأصوات، وكلما كانت الأصوات مختلفة فى توجهاتها الفكرية وانتماءاتها الطبقية، كلما ساعد على إظهار مساحة الحرية التى تتحرك فيه الشخصيات، مثل " ميرامار" حيث أقام نجيب محفوظ بناءه الروائى على أصوات غير متجانسة فكريًا وطبقيًا (وفدى قديم، إقطاعى جاهل، مذيع معارض للثورة، انتهازى، خادمة..).

على أن هذا الاختلاف بين الفريقين (الشيوخ / الشباب) ، وهذا النقاش الحاد الذى ضمته صفحات بعض الروايات قد أوجد وعيًا اجتماعيًا لاشك فيه، وجعل القراء يوازنون بين الأمور موازنة ناضجة، فكان كل هذا أشبه شىء بالشك الذى يلد اليقين، فمثلاً نجد فى رواية "ميرامار " ثلاثة من الشيوخ هم " عامر وجدى " و " طلبه مرزوق " ، " ماريانا " فى مقابل الشباب : حسنى علام، ومنصور باهى، وسرحان البحيرى.. حيث نجد " نجيب محفوظ" لا يظهر جميع الشخصيات على مسرح الأحداث مرة واحدة، بل يبدأ بتثبيت الشخصيات الثلاثة الأولى فى ذهن القارئ (عامر وجدى وطلبه مرزوق وماريانا) حتى إذا عرفناهم

جيدًا أتى إلى البنسيون بجيل الشباب، حتى يحقق أسلوب التقابل الغرض الفنى منه .

وتظهر رواية " الكرنك " مجموعة من الشيوخ من بينهم من يتعشق صاحبة المهقى "قرنفلة " فى حين هى تعشق " حلمى حمادة " من رواد الكرنك الشبان، وعلى قدر ما كان "حلمى" يجارى " قرنفلة " فى هواها، كان منشغلاً بالفكر الشيوعى عاملاً فى مجاله، وكان من أصدقائه إسماعيل الشيخ، وزينب دياب، وهما من المترددين على " الكرنك "، وفجأة ينقطع الشبان عن ارتياد المقهى، ثم يعودون بعد عدة أيام، ويتضح أنهم كانوا رهن التحقيق والاعتقال بتهم تتراوح بين الإخوانية والشيوعية، وهذه النماذج البشرية المطروحة النمطية فى تكوينها، هى بداهة لا تمثل نفسها وحسب، لأنها تطرح قيمًا معينة من خلال تحركها، فهى موزعة فى تنظيم مدروس، ومقدمة بحيث تشتمل قسمات المجتمع الجديد المتطلع إلى أكثر من زاوية واحدة، وبقدر قابليته وجده وإمكانية هذه الأفكار، كان الطرح والتحرك والتطلع.

ولعل التقابل المتوازن قائم بين الماضى والحاضر، الشيخ والشاب، المسلم والاشتراكى، الإقطاعى والفلاح، .. طرفان يمثلان قيمًا محددة فى إطارها العام من حيث شمولها وخروجها عن طابع المشكلة الفردية، فهما فى حقيقتهما أفكار مجسمة فى كل حركاتهما وسكناتهما .. نلتقى بهما دائمًا ليعلقا ـ معًا ـ على الحوادث من وجهة نظرهما، ففى البداية حيث التصور العام والمبهم، وفى وسط الأحداث بعد التصادم وهما يستعدان لمواجهة الواقع، ثبات من جانب الطرف الأول، وحيرة مؤقتة بالنسبة للطرف الثانى، وفى النهاية يواصلان نقاشهما على ضوء ما حدث .

هذان النمطان إنما يمثلان بصورة نمطية التباين اللذين سادا الواقع المصرى فى تلك الفترة وما بعدها .. فدلالتهما واضحة لا تحتاج إلى تفسير، ولكن إيحاءهما الرمزى إنما يأتى من انعكاس الأحداث وتأثيرها على آرائهما سلبًا وإيجابًا، فتلك الأحداث محل للمطروح من آراء وأفكار، ومن ثم فكل حركة

وحادثة وشخصية فى الرواية إنما تشير رامزة إلى معنى معين على ضوء تفاعلها مع غيرها، وتهدف إلى دراسة تلك الأفكار المطروحة .

ولعل رواية " الكرنك " مثلاً، لم توضح أى أهداف لهؤلاء الشبان الذين يجلسون على مقهى الكرنك سوى أنهم يرتادونه ويتحدثون ثم يعتقلون بلا أسباب ولا يملكون من أمر أنفسهم شيئًا، وهم موظفون جميعًا لإخراج فكرة فى ذهن المؤلف قوامها انتقاد السياسة السائدة فى العهد الأول من الثورة وانعكاسها على أفراد آمنين مسالمين، حيث ركز فى هذا الاتجاه لإثارة العطف على ضحايا السلطة لتنفير القراء من الاستبداد، وهذا ما جعل بعض الشخصيات تهمس بالحقيقة الأصدق : " يقولون إننا نعيش ثورة يستوجب مسارها تلك الاستثناءات، وأنه لابد من التضحية بالحرية والقانون ولو إلى حين، ولكن مضى على الثورة ثلاثة عشر عامًا أو يزيد فآن لها أن تستقر على نظام ثابت "[66].

ويبقى الإيحاء البارز متمثلاً فى شخصيتى " إسماعيل الشيخ"، و " زينب دياب"، فهما اللذان عاشا المأساة مباشرة وهما وجهان لشىء واحد، معاناة ونهاية عاشقين آمنا بالثورة، فكان دون سبب أو عزاء - ضحيتين لبطش لا مبرر له فتك بهما حتى " تسلل مرض مجهول إلى روحيهما فباتا غريبين أو كالغريبين حتى بت أعتقد أنهما واريا حبهما القديم التراب وأن كليهما قد استقل بحياته وأحزانه.."[67]، ثم أحاط هذا الموقف بمجموعة آراء، تدين الجريمة تارة، وتعدها أمرًا طبيعيًا أو ضروريًا فى مراحل التحول الحضارى، تارة أخرى، فيقول: "وترددت طويلاً بين انبهارى بالعظمة ومقتى للفزع والإرهاب ولم أدر كيف يمكن أن يتطهر من الحشرات ذلك البناء الشامخ "[68].

خامساً : المفارقة :

يبنى نجيب محفوظ رواية تعدد الأصوات على المفارقة، لإشعار القراء بفحوى خطابها، وليس هدف المفارقة السخرية هنا فقط، بل إثارة الابتسامة الممتعة، وإنما هى مفارقة مرة تنتقد الوضع القائم، وتحث ضمنًا على تغييره، وبالتالى تكون خطة من خطط الخطاب الروائى التى من خلالها ينشد التأثير والتغلغل فى

الهواء .. وفى هذه الروايات نجد مستويات عدة من المفارقة، فثمة السخرية، والتنكيت، والتهكم، والتعريض، وكلها تدخل فى باب إجراء القول على غير المعتاد، إلماعًا على طرفة الموقف، ولفتًا للنظر إليه بطرق مفارقة للمألوف[69]، أو هى " تنفيس فنى عن ذكاء الإنسان، وتعبير عن قدرته على رفض ما يقال له ونقده وتأويله حتى يتسق ما لديه من وعى ومعلومات "[70].

ولكى يصل المعنى إلى القارئ، وتفك مغاليق النص، ينبغى أن تشتمل المفارقة على دلالة، أو علامة، أو مفتاح، توجه انتباه المخاطب نحو التفسير السليم للقول، وهذه السمة من صميم بنية المفارقة التى تفرض على المخاطب تفسيرًا سليمًا، إنها تقوم بتبليغ رسالة تشتمل على إشارة توضح طبيعة هذه الرسالة، وعلى ذلك فإن حل شفرة المفارقة تستلزم مهارة خاصة لفهم العلامة أو للوقوف على هذا المفتاح من داخل النص، والمفارقة بهذا المعنى منهج قديم وإن عرف تطورات لاحقة مع تطور اللغة، والمجتمع، والفكر، وهى شكل بلاغى يقوم على ضروب من المجاز، والكناية، والاستعارة إلى غير ذلك من الصيغ التى تتضافر مع السياق اللغوى والاجتماعى، لتثير الابتسام أو السخرية .. والحديث عن السخرية والمفارقة لا يعنى ترادفهما، ولكن الأخيرة تستدعى الأولى وتدل عليها .

وهنا يأتى دور القارئ، فعليه أن يستكشف الحقيقة بنفسه، فتعدد الدلالات والمواقف التى تتعرض لها الشخصية، وتنوع الأساليب السردية التى يلجأ إليها الرواة، تتيح له تشكيل السياق الذى يحققه له النص .. فتحقيق النص يعنى توصيل القارئ إلى الوعى التاريخى الذى يجعله يدرك موقعه، وبالتالى تتسنى له المشاركة فى ترسيخ اتجاه ثقافى حديث للوقائع التاريخية، مما يتيح له ترسيخ وجوده الحقيقى .

والأمثلة على ذلك كثيرة فى رواية تعدد الأصوات عند نجيب محفوظ، من أبرزها ما نجده فى رواية " ميرامار " من التساؤل الدائم حول مغزى الكلام والأفعال والسلوك.. فالنوايا غير معلنة، كل شخصية تنطوى على جرح عميق تحاول مداراته، هذا بالإضافة إلى الجو البوليسى الذى يحدد العلاقات ويفرض

توجسًا مستمرًا يمنع الشخصيات من الانطلاق فى الكلام، فالخارج يكون متناقضًا مع الداخل وهذا ما يظهر من تعليقات " طلبه مرزوق" على الأشياء التى يتناولها، وهى تأخذ فى أغلب الأحيان لونًا سياسيًا، حيث يعلق على هروب زهرة من القرية بقوله : " اعتبروها إقطاعية "[71]، ويقول مرة أخرى عن لباقته "موضوعة تحت الحراسة "[72].

ومن الأمثلة على ذلك ما جاء أيضًا على لسان "حسنى علام" من خلال الحوار الذى دار بينه وبين صاحبة البنسيون " ماريانا "، وذلك عندما نظر طويلاً إلى صورتها القديمة المعلقة، فيقول : " نظرت طويلاً إلى صورة المدام القديمة حتى ضحكت متسائلة :

– تعجبك ؟

وقصة علىّ قصة زواجها الأول، ثم الثانى .

– كيف ترانى الآن ؟

فقلت وأنا أرى عروق معصمها النافرة وبشرتها المتكاثفة كقشرة السمكة: جميلة كما كنت! "[73].

ومعنى هذا أن شكل تعدد الأصوات يمكن أن يتوجه وجهتين مختلفتين، بل قد يكونان فى بعض الأحيان متناقضتين، وعلى الرغم من أن هذا قد يبدو غريبًا، فإننا نراه فعلاً من أفعال المفارقة، حيث إن الكلمة، أو الجملة أو الشكل الأدبى قد يعنى نقيضه فى ظل سياق يجعلنا نفسره تفسيرًا مغايرًا أو مناقضًا لما وضع عليه، هذا من جانب، ومن جانب آخر يأخذ الشىء دلالة مختلفة طبقًا للمنظومة العامة التى يوضع فيها.

وفى رواية " يوم قتل الزعيم " يحاول نجيب محفوظ أن يجمع فيها كل أسباب التذمر التى سبقت مقتل السادات، لكنه على طريق أسلوب المفارقة، يقول كل الحقائق المطلوبة دون إدعاء أو جفاف، فالجد " محتشمى زايد " الذى قام بكل الأدوار فى حياته وانتهى إلى التعلق بالسماء وانتظار الموت فى صمت، يصدر

أحكامه المفارقة الساخرة فى كل اتجاه، وكأنه ـ حتى وهو لا يتردد فى إعلان اعتزازه بثورة 19، واتهامه بنكران الجميل لثورة عبد الناصر ـ كأنه الجانب المحايد أو عمق الضمير المصرى كما يتجلى فى مستوياته العديدة : " يجمعنا فى الصباح المدمس وحده أو الطعمية . هما معًا أهم من قنال السويس . سقيًا لعهد البيض والجبن والبسطرمة والمربى، ذلك عهد بائد، أو. ق. أ. أى قبل الانفتاح "(74).

يبين لنا النص السابق مفارقة الحياة الاقتصادية كما تتحقق فى مستواها التعبيرى، إذ نجد أنفسنا حيال ثنائية تتقابل فيها مجموعة من العناصر، فالحاضر مرتبط بالانفتاح وإشارات الحاجة والفقر، فى مقابل الماضى الذى يرتبط بما قبل الانفتاح وإشارات الرخاء واليسر، ويسمى ذلك بالعهد البائد، مما يقتضى تسمية الحاضر بالعهد السعيد.. ومن ناحية أخرى يكتسب الفول والطعمية أهمية للفرد أكبر من قناة السويس التى تدر نصف الدخل القومى لمصر، مما قد يدعونا للوهلة الأولى إلى اعتبار ذلك لونًا من المفارقة، لكننا لا نلبث أن نتبين أنها فى ظل سياسة الانفتاح الذى يقدم صالح الفرد على المجتمع ليست خطأ؟ ومن ثم فهى مفارقة ملغاة .

عندئذ نكتشف أن هذه المفارقات، بوضوح الجانب القصدى فيها لا تصبح مجرد تسمية خاطئة عندما تكاد نطلق كلمة العهد السعيد على الحاضر، والبائد على الماضى، بل تصبح فى المقام الأول عملية استبصار نقدى يؤدى إلى أن ندرك بلمحة لغوية خاطفة الفروق المميزة بين الموقفين، فهى تضعنا دلاليًا على الحافة المسنونة الفاصلة فى الموقع الوحيد الذى يتيح لنا رؤية الجانبين فى لحظة واحدة.

وفى نص آخر يرثى لحفيده لأنه " رمى ببهلوان يطلق فى العطسة عشرة شعارات عقيمة"(75)، لكن ما عقدة البهلوان؟ وهل جاء بها أم أوجدناها فيه ؟ لأننا" قوم نرتاح للهزيمة أكثر من النصر، فمن طول الهزائم وكثرتها ترسبت نغمة الأسى فى أعماقنا، فأحببنا الغناء الشجى والمسرحية المفجعة والبطل الشهيد،

جميع زعمائنا شهداء : مصطفى كامل شهيد الجهاد والمرض، محمد فريد شهيد المنفى، سعد زغلول شهيد النفى أيضًا، مصطفى النحاس شهيد الاضطهاد، جمال شهيد 5 يونيه، أما هذا المنتصر المعجبانى فقد شذ عن القاعدة، تحدنا بنصره، ألقى فى قلوبنا أحاسيس وعواطف جديدة لم نتهيأ لها، وطالبنا بتغيير النغمة التى ألفناها جيلاً بعد جيل، فاستحق منا اللعنة والحقد، ثم غالى بالنصر لنفسه تاركًا لنا بانفتاحه الفقر والفساد، هذه هى العقدة "(76).

وكما لم يكن راضيًا عن السادات وحاول إنصافه، فكذلك كان مع عبد الناصر، لا يعجبه إنكاره لثورة 19 وعظمة سعد زغلول وزعامته، كما لا يعجبه من حزبه الجمود عند شخصه، فيوجه إلى حفيده العزيز تساؤلات : " ألم تحملك الأحداث على الإيمان بالوطن والديمقراطية ؟ وما معنى الإصرار على التمسك ببطل منهزم راحل ؟! "(77)، ولهذا يرى الأخطاء المستمرة : " ما ذنب حفيدى يا حثالة الأرض؟ ورثتم أبناءكم المال والأمان، وأرثتمونا الضياع والفقر والديون، وكأن الثورة ما قامت إلاَّ من أجل سعادتكم وتعاستنا "(78).

وتجرى ذكرياته العزيزة ترتوى من ماضيه، فيجد العاهرات أشرف غاية من أصحاب السلطان، وإن تأخر فى إدراك ذلك : " زمردة ترقص شبه عارية وتغنى المية حصلت نصى، ليالى العربدة والمجون والمنبوذين بلا ذنب، حيث تتجلى الحكمة والصدق فوق جباه العاهرات والقوادات، يقلن لنا بكل تواضع ألسنا أرحم بكم من حكامكم العظام ؟ نحن نبذل أنفسنا فى سبيل الترفيه عنكم وهم يضحون بكم بغية الترفيه عن ذواتهم ، فإلى جنة الخلد يا زمردة ويا لهلوبة ويا أم طاقية، ويا جميع المنحرفين والمنحرفات ممن لم نقر بفضلهن حتى ورد الزمان علينا بأبطال النحس والفاقة والهزائم، سقيًا لليالیكم المنزوية فى أعطاف الدخان والنشوة، المنطوية فى فنون التلميع والتسمين، المبذولة للدهن والتمشيط كل جهد وتخطيط من أجل الآخرين، والرضاء بعد ذلك باللقمة والازدراء وشماتة الشامتين "(79).

وفى نص ثالث تصل المفارقة قمتها فى لعبة الأقنعة والحقائق المتوازية خلفها، فيظهر دور المفارقة الساخر ليكشف الجدل بين الذات وواقعها ويبطن الحبكة

الروائية كلها، حيث ترتبط المفارقة الطبقية بالمستوى الاقتصادى وتستمد وجودها من سياقه، ويقوم العامل الاجتماعى بالتعبير عن البنية الاقتصادية فى تلاحم حميم، وذلك فى الحوار الذى دار بين "علوان" ووالده " فواز " ووالدته " هناء " :

" وقال علوان :

- والد أستاذتى علياء سميح يسوق تاكسى فى أوقات فراغه ويربح أكثر طبعًا.

فسأله والده :

- هل يملك التاكسى ؟.

- أظن ذلك

- ومن أين لى بشراء واحد ؟! وهل كان أبو أستاذتك غنيًا أو مرتشيًا ؟.

- كل ما أعرفه أنه رجل محترم .

فقلت (أى الجد محتشمى زايد) :

- اختار طريقًا شريفًا فى النهاية

فقال علوان ضاحكًا :

- لعلى أختار طريقًا مثله يومًا ما .

فسألته هناء بجدية :

- ماذا ستفعل ؟.

- سأكون عصابة للسطو على البنوك !.

فقال فواز بامتعاض :

-خير ما تفعل "(80).

ومعنى هذا، أن المفهوم الذى يشير إليه هذا المشهد لا يمضى فى اتجاه العدالة الاجتماعية، ولكنه من مظاهر التخلخل والاضطراب .. فالحوار بما يروى من أحداث يدعم دلالة المفارقة الاقتصادية كما تتمثل فى وعى الشخصيات الروائية، فوالد الأستاذة يفترض أنه ذو مركز أدبى مرموق، لكنه يضطر لمواجهة

أعباء الحياة إلى احتراف عمل أدنى فى السلم الاجتماعى، ثم إنه لا يتمكن من كسب ما يكفيه إلاّ بقوة المال بغض النظر عن مشروعية مصدره، مما يعد مؤشرًا لاضطراب القيم، فيخفض من كان بجده واحترامه قد أصبح عاليًا، وأطلق اسم "علياء" على ابنته وجعلها أستاذه جامعية .. المفارقة هنا تكمن فى حركة الشخصيات المتأرجحة بين العلو والانخفاض فى اتجاه مضاد لمستوى رقى الإنتاج العقلى فى مقابل اليدوى، وهى إحدى سمات الانفتاح، وليست من قبيل فعل الزمن الغيبى الذى كثيرًا ما كان يسند إليه فى الآداب الشعبية هذا العبث بالمصائر والأقدار دون منطق أو نظام .

ومن الواضح أننا لا نستطيع أن نلتقط هذه المفارقة وأمثالها إلاَّ عبر السياق، ومن هنا نفهم ما يؤكده أكبر ناقد حديث درس أهمية بلاغة المفارقة، وهو " واين بوث " إذ يقول: " أن تكون كلمة أو مشهد أو عمل بأكمله معتمدًا على المفارقة فهذا لا يتوقف على موهبة القارئ، بل على المقاصد التى تكوّن الفعل الإبداعى.. أما أن يعتد بها كمفارقة أولاً، فإن هذا يتوقف على متابعة القارئ للدلائل التى تشير فعلاً إلى هذه المقاصد . ولن يكتشف القارئ هذه الدلائل إلاَّ عبر السياق "(81).

ورواية " أفراح القبة " توضح لنا اللبس الشديد الذى ينتج من إساءة الفهم، أو فلنقل القراءة المغلوطة للرسالة التى يبثها الآخر، والخطاب المفارق من أشد الأقوال صعوبة فى الفهم ، فهو خطأ يعتمد على التعارض بين الدلالة الحرفية للقول والدلالة المقصودة منه، وهذا ما عبر عنه "طارق رمضان" عن مسرحية "أفراح القبة " التى ألفها " عباس كرم يونس " :" ألم يدرك الرجل معنى ما يلقى علينا ؟ الصور تتماوج أمام مخيلتى مخضبة بالدماء والوحشية. أريد أن أتنفس بكلمة أتبادلها مع أحد. سحابة الدخان المنعقدة فى الحجرة تزيد من غربتى.. أغوص فى الرعب. وأحيانًا ألتصق بنظرة بلهاء بالمكتب الفخم وراءنا أو بصورة من الصور المعلقة صورة درية وهى تنتحر بالأفعى . صورة إسماعيل وهو يخطب فوق جثة قيصر. ها هى المشنقة تتخايل لعينى . ها هى الشياطين تتبادل الأنخاب"(82).

وقد أدى اللبس فى الفهم إلى كارثة قضت على مستقبل المؤلف، والممثلين، ومدير المسرح، بل وكل العاملين فى المسرح، فمسرحية " أفراح القبة" التى أساء طارق رمضان فهمها هى التى تسببت فى انتحار " عباس كرم يونس " المؤلف، وتشريد كل العاملين، والقضية المطروحة لم تكن قضية المسرحية فحسب، ولكنها كانت قضية شفافية اللغة، فكل شىء لابد أن يكون واضحًا شفافًا، لا مكان للدلالة المزدوجة، أو لتعدد الدلالات، ومن هنا كان تحريم الغموض، وتجريم التعدد، فكل فرد لابد أن يكون له وجه واحد: الوجه الحقيقى للمؤلف، أما عباس كرم يونس فكان متعدد الوجوه وهذا جرم لا يغتفر، أن يقول شيئًا ويعنى شيئًا آخر، على الرغم من محاولات عباس الدفاع عن نفسه بأن هذه الكلمات لم تعن شيئًا فى حد ذاتها، ولكنه كان يعبر من خلالها عما يختلج فى نفسه، وهذا هو تعريف الشعر والمفارقة وكل أنواع الخطاب التى تعتمد على استقراء معنى المعنى من المعنى، وهذا ما يظهر من حوار طارق رمضان مع الهلالى مدير المسرح:

" قلت له وأنا فى غاية الانفعال:

- علينا أن نعرض الموضوع على النيابة

فقال متجاهلاً انفعالى :

- ها هى فرصة لتمثل فى المسرحية ما سبق أن عشته فى الحياة .

- إنه مجرم لا مؤلف .

- وهى فرصة ستخلق منك ممثلاً مهمًا بعد عمر طويل مضى وأنت ممثل ثانوى.

- إنها اعترافات، كيف نترك المجرم يفلت من يد العدالة ؟.

- إنها مسرحية مثيرة واعدة بالنجاح وذاك أقصى ما يهمنى يا طارق .

فاض قلبى بالغضب والمرارة. انتشرت أحزان الماضى كالدخان بكافة هزائمه وآلامه.. إنها فرصتى للتنكيل بعدوى القديم "(83).

يؤكد هذا التفسير للغة الهوة التى تفصل المظهر عن الجوهر، الداخل عن الخارج، المعنى عن معنى المعنى " ولكن هل استحق الشنق حقًا ؟ كلا حتى ولو حوسبت على النوايا الخفية ما كانت أحلامى إلاَّ رمزًا للتخلص من متاعب راهنة لا من الحب أو المحبوب.. وهى تثار بانفعال اللحظة العابرة لا بالعاطفة المستقرة"(84)، فالدلالة الحرفية للكلام لا تمت بصلة للدلالة المقصودة، والمعنى الذى استقرأه طارق رمضان لا يعبر عن مقصد " عباس كرم يونس " الحقيقى، ولكنهم استخلصوا منه صورة مزيفة لصقت بعباس إلى حد أنه اكتشف أن الصورة (مهما اختلف تماثلها مع حقيقته) كانت أكثر حقيقة من ذاته، وأنها لم تكن له كالظل، ولكنه كان هو نفسه ظلاً لهذه الصورة، ولم يكن من الممكن اتهام هذه الصورة بأنها لم تكن تشبهه، ولكنه هو الذى كان متهمًا بأنه لم يشبهها، وأن هذا الاختلاف هو " الصليب " الذى لابد له أن يحمله، ولم يكن فى قدرته أن يطالب أحدًا بأن يحمله عنه : " قلت لنفسى لا يهم، وما يهم فى هذه اللحظة إلاَّ الإمعان فى السير. ليكن من شأنها ما يكون.. ولتكن العاقبة ما تكون . ذروة النشوة تتألق على جسد عراه الإفلاس والجفاف، ولكن تنطلق إرادته بالبهجة المتحدية.."(85)، ولكنه قرر ألا يستسلم، وأن يحمل عدم تماثله مع نفسه، وأن يكون من الآن فصاعداً ذاك الذى قرروا ألا يكونه !.

وبوسعنا أن نربط بسهولة بين افتقاد روح الفكاهة عنده وأحاديه المنظور الأيديولوجى الصارم الذى لا يسمح للاحتمالات أن تتعدد، ولا للحياة أن تبرز بتناقضاتها وازدواجها دون أن يكون لذلك مردود جدلى مباشر، فالسخرية مناهضة بطبيعتها للواقع، وهى ترى الشىء فى جهامته وكدره، فتخرج له لسانها وتحوله إلى لعبة مرحة دون أن تستهين تمامًا بقدره، إنها تسترد الوعى الإنسانى من تصلبه لتعيد إليه مرونته وسماحته، والحوار الذى دار بين سرحان الهلالى المدير وبين عباس كرم يونس يكشف هذا المعنى :

" قال :

– رائعة ، مرعبة، ناجحة، لماذا سميتها " أفراح القبة "؟.

فأجبته بحيرة :

- لا أدرى !.

فقال ضاحكًا فى تعال :

- مكر المؤلفين لا يجوز على، لعلك تشير إلى الافراح التى تبارك الصراع الأخلاقى رغم انتشار الحشرات، أو لعله من أسماء الأضواء كما تسمى الجارية السوداء صباح أو نور.

ابتسمت قانعًا بسكرة الرضا، فقال :

- سأعطيك ثلاثمائة جنيه . ربما كان الكرم فضيلتى الوحيدة، وهو أكبر مكافأة لأول مسرحية.

ليت العمر امتد بك حتى تشاركينى فرحتى. وتفكر قليلاً ثم تساءل :

- لعلك تتوقع أسئلة محرجة ؟

- إنها مسرحية ولا يجوز إلقاء نظرة خارج نطاقها.

- جواب حسن، أنا لا يهمنى إلاَّ المسرحية.. ولكنها ستثير عاصفة من سوء الظن بين معارفنا .

فقلت بهدوء :

لا يهمنى ذلك

- برافو .. ماذا عندك أيضًا ؟.

- أرجو.. أن أشرع فى كتابة مسرحية جديدة .

- برافو .. حل موسم الأمطار.. وإنى فى انتظارك.. سأفاجئ بها الفرقة فى الخريف القادم "(86).

وفى ضوء ما سبق يتضح أن المفارقة بهذا المعنى هى أساس الصورة الشعرية، وأساس البناء الحركى لأى عمل فنى بما فى ذلك الموسيقى، والنحت، والتصوير، فهى كذلك أساس الموقف السردى؛ حيث تقوم العلاقة بين الشخصيات أو بعبارة

أدق بين الطرفين على أساس التشابه والاختلاف معًا.. وبذلك تقوم العلاقة على المفارقة الكامنة فى الموقف.. على المعرفة والجهل معًا .. على معرفة كل من المؤلف والممثل للحقيقة القائمة بينهما، وعلى جهل كل منهما بطبيعة هذه الحقيقة، فهناك حقيقة مشتركة، ولكنها ليست الحقيقة كلها، فإلى جانبها أو بالأحرى على طرفيها يقوم الوهم لدى كل من الجانبين .. جانب طارق رمضان بأن عباس هو القاتل، وجانب عباس بأن طارق لا يعرف الحقيقة ومن الفرق بين الوهم فى كل من الجانبين وبين الحقيقة التى لا يعرفها إلاَّ الجانب الآخر على حده، تقوم المفارقة فهى مفارقة باطنية جزء لا يتجزأ من العلاقة نفسها، ومن هنا كانت حتمية الصراع الدرامى فى هذه الرواية " أفراح القبة " .

وهكذا تظل سمات أخرى فى تعدد الأصوات عند نجيب محفوظ فى حاجة إلى معالجة وتفصيل أكثر ـ رغم أنها مطروحة فى أمكانها من البحث ـ كالوحدة التى تربط هذا النمط، والإيجاز الذى يشمل كل شىء ويسيطر عليه ، وولع الكاتب الكبير بدلالات " المكان " المتعددة ، والتركيز على "الذاكرة" باعتبارها القادرة على خداع الزمن وقهر حركته المطردة ، والتناقض فى كل شىء .. وضرورة المشاركة ، والانتماء ، والتغيير ، والمقاومة كحل لا بديل له فى مواجهة الاستبداد والظلم والطغيان ، والموت والاندثار الذى يوشك أن يحل بكل شىء.

هوامش

(1) د. طه وادى : صورة المرأة فى الرواية المعاصرة، دار المعارف، ط 3، القاهرة 1984، ص 189.

(2) فؤاد دوارة : عشرة أدباء يتحدثون، كتاب الهلال، عدد 172، دار الهلال، القاهرة 1965، ص 280-283.

(3) يحيى حقى : عطر الأحباب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1986، ص 56، 57.

(4) ينظر : فؤاد دوارة : عشرة أدباء يتحدثون، ص 270، 271.

(5) رينية ويليك : مفاهيم نقدية، ص 175.

(6) ينظر : فان تيجيم : المذاهب الأدبية الكبرى فى فرنسا، ص 248.

(7) جورج لوكاتش: دراسات فى الواقعية الأوروبية، ترجمة: أمير إسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1972، ص171.

(8) ينظر : نجيب محفوظ : أفراح القبة، مكتبة مصر، ط 3، القاهرة 1987.

(9) ينظر : د. عادل عوض : الرواية الجديدة فى مُصر، ص 185-211.

(10) ينظر : نجيب محفوظ : قشتمر، مكتبة مصر، ط 1، القاهرة 1988.

(11) المصدر السابق، ص 5.

(12) المصدر السابق، ص 16، 26 ، 29 ، 32 .

(13) المصدر السابق، ص 24.

(14) المصدر السابق، ص 147.

(15) المصدر السابق ، ص 147.

(16) سورة الضحى : الآيات [1-3].

(17) ينظر : نجيب محفوظ : حديث الصباح والمساء، مكتبة مصر، ط 1، القاهرة 1987.

(18) لمزيد من معرفة البناء الدائرى، وأهميته فى بناء الرواية ينظر كتابنا : الرواية الجديدة فى مصر، ص 165-185.

(19) ينظر نجيب محفوظ : الطريق، مكتبة مصر، ط 8، القاهرة 1984.

(20) ينظر : نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم، ص 83 – 87.

(21) ينظر: نجيب محفوظ : الكرنك، مكتبة مصر، ط 7، القاهرة، 1986، ص3 - 44.
(22) نجيب محفوظ : ميرامار ، ص 7، 8 .
(23) نجيب محفوظ : العائش فى الحقيقة، ص 31، 32.
(24) المصدر السابق، ص 27.
(25) المصدر السابق، ص 33.
(26) المصدر السابق، ص 32.
(27) المصدر السابق، ص 45.
(28) نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم، ص 84.
(29) المصدر السابق، ص 84.
(30) المصدر السابق، ص 87.
(31) نجيب محفوظ : ميرامار، ص 274.
(32) المصدر السابق، ص 283.
(33) المصدر السابق، ص 67.
(34) المصدر السابق، ص 70، 71.
(35) المصدر السابق، ص 183.
(36) المصدر السابق، ص 189.
(37) المصدر السابق، ص 272، 273.
(38) المصدر السابق، ص 74.
(39) ينظر : د . صبرى حافظ : ميرامار ـ تراجيديا السقوط والضياع، ص 49؛
(40) نجيب محفوظ : ميرامار، ص 231.
(41) نجيب محفوظ : الكرنك، ص 4.
(42) المصدر السابق، ص 51.
(43) نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم، ص 15، 16.
(44) المصدر السابق، ص 30.
(45) المصدر السابق، ص 50.
(46) المصدر السابق، ص 41.
(47) المصدر السابق، ص 60.
(48) المصدر السابق، ص 61.
(49) المصدر السابق، ص61، 62 .
(50) المصدر السابق، ص 17.
(51) نجيب محفوظ : ميرامار، ص 23، 24.

(52) المصدر السابق، ص 8.

(53) المصدر السابق، ص 16.

(54) المصدر السابق، ص 18.

(55) المصدر السابق، ص 32.

(56) المصدر السابق، ص 56، 57 .

(57) نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم، ص 65.

(58) المصدر السابق، ص 21.

(59) المصدر السابق، ص 22.

(60) المصدر السابق، ص 44.

(61) المصدر السابق، ص 43.

(62) المصدر السابق، ص 54.

(63) نجيب محفوظ : ميرامار ، ص 16.

(64) نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم ، ص 87.

(65) ينظر: د. صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 27 -42.

روللو ماى : شجاعة الإبداع، ترجمة: فؤاد كامل، دار سعاد الصباح، ط 1، الكويت 1992، ص91 –111.

(66) نجيب محفوظ : الكرنك، ص 20.

(67) المصدر السابق، ص 44.

(68) المصدر السابق، ص 36.

(69) ينظر: د. عادل عوض : الرواية الجديدة فى مصر، ص 211 -218.

(70) د. صلاح فضل : أساليب السرد فى الرواية العربية، ص 34.

(71) نجيب محفوظ : ميرامار، ص 40.

(72) المصدر السابق، ص 45.

(73) المصدر السابق، ص 99، 100 .

(74) نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم، ص 6.

(75) المصدر السابق، ص 21.

(76) المصدر السابق، ص 79، 80 .

(77) المصدر السابق، ص 22.

(78) المصدر السابق، ص 54.

(79) المصدر السابق، ص 55.

(80) المصدر السابق، ص 7.

(81) د. محمد عنانى : فى النقد التحليلى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2، القاهرة 1992، ص 77.

(82) نجيب محفوظ: أفراح القبة، ص 5، 6 .

(83) المصدر السابق، ص 9.

(84) المصدر السابق، ص 174.

(85) المصدر السابق، ص 178.

(86) المصدر السابق، ص 170، 171.

الفصل الثالث

أركان البنية الروائية

مهما تكن المضامين والأفكار التى يحملها النص الأدبى تبقى ضئيلة الفائدة، أو غير مؤثرة فى أحسن الأحوال، ما لم يتم تجسيدها بأسلوب فنى جذاب، يستثمر فيه الأديب الروائى جميع عناصر البناء الفنى من حدث، وشخصية، وزمان، ومكان، ولغة، بوعى ورشاقة، وصولاً لإنجاز نص يكون فيه المضمون مع الشكل وحدة عضوية متماسكة؛ لأن فى العمل الأدبى الجيد تخضع كل جزئية فى صياغة الكل المتكامل المتوحد، وأى خلل فيه كخلوه من أحد العناصر، أو إثقاله بعناصر لا ضرورة لها، أو قيام التناقض بين عناصر التكوين يمكن أن يؤدى إلى اختلال العمل أو ضعفه أو تدميره .

وقد تباينت نسبة الاهتمام بعناصر البناء الفنى فى الأعمال الروائية، فبينما استقطب كل من الحدث والشخصية واللغة نصيبًا وافرًا من جهود الفن الروائى، بقى عنصرا الزمان والمكان بعيدين نسبيًا عن دائرة الضوء حتى فترة قريبة من النصف الأول من القرن العشرين، عندما نجح بعض النقاد فى الكشف عما يمكن أن يلعبه هذان العنصران من دور مهم فى العمل الروائى، ويمكن الاستشهاد هنا بجهود " جاستون باشلار " (1884–1962)، فى دراسته القيمة للمكان[1]، وأبحاث " جيرار جينت " عن بنية الزمان على سبيل المثال[2].

ورغم إيماننا القوى بأن العمل الأدبى بنية مركبة، لها سماتها الإبداعية الخاصة، ووحدته الكلية المتميزة للنص، فإن ذلك لا ينفى أن هناك مجموعة من

العناصر المهمة والعامة المتفق عليها بين نقاد الأدب، والتى تشكل معالم البناء الفنى فى الخطاب الروائى، وهى:

* الشخصية .
* الحدث .
* الزمان .
* المكان .

ولأسباب تم ذكرها مسبقًا وجدت هذه الدراسة ـ وهى تحاول تتبع تعدد الأصوات فى روايات نجيب محفوظ ـ أن دارسى رواياته ـ رغم كثرتهم وعلميتهم وجهودهم القيمة ـ قد فاتهم الكشف عن الكثير من جوانب العمل الروائى للكاتب، وأن اهتمامهم كان منصبًا بصورة مميزة على المضمون الروائى، وحتى فى حالة وقوفهم أمام البنية الفنية فى أعمال الكاتب، فإنه من الممكن أن يلاحظ المتتبع بسهولة مدى سرعة تلك الوقفات، مما فوت عليهم فرص استجلاء آليات الكاتب وطرائق تعامله مع الجانب الفنى، وإيضاح ما إذا كان للكاتب منظور خاص يسعى لتقديمه عبر أكثر من عنصر من عناصر البناء الفنى، وكيف تراوحت صورة هذه العناصر بين عمل وآخر ؟ وما إلى ذلك من أسئلة هى فى غاية الأهمية، أوجبت علينا الوقوف وقفات متأنية طويلة، عسى أن يتيسر استجلاء طبيعة كل عنصر من عناصر البناء الفنى فى روايات نجيب محفوظ بتتبع جزئياته وتفصيلاته ومدى تطوره، حتى تتم عملية استكمال ملامح الصورة لنتاجه .

أولاً : الشخصية :

تعتبر الشخصية الروائية الركيزة الأساسية للرواية؛ لأنها المحور الذى تدور حوله الأحداث، فالسرد والزمان والمكان توظف لخدمة الشخصية الروائية، أو هى "المشجب" الذى تعلق عليه كل تفاصيل العناصر الأخرى، لذلك قيل: " القصة فن الشخصية "، أى هى ذلك النوع الأدبى الذى يَخلق شخصيات مقنعة ـ فنيًا ـ بدورها داخل عالم القصة، وهى فى كل ما تقوم به من أفعال وأقوال، يجب أن

تكون ممكنة الحدوث أو التماثل مع واقع الحياة اليومية التى يحياها البشر بالفعل . والقاص البارع هو الذى يستطيع أن يخلق شخصيات (متفردة).. ذات ملامح فنية خاصة تجعل الشخصية خالدة فى ساحة الأدب العظيم .. "[3]، ولم تعد الشخصية الروائية صورة لفرد معين، بل أصبحت نموذجًا يلتقى فيها العام بالخاص، لتصبح كونية، وهى تشبه الشخصيات فى الواقع، ولكنها لا تطابقه وإنما تتوازى معه؛ لأن الشخصية الروائية خيالية يصنعها الكاتب ويضيف إليها حساسيته الخاصة، مركزًا على نواحى معينة جسمية، نفسية، ذهنية.. تخدمه وتتوافق مع بناء الرواية الكلى[4].

إن الشخصية الروائية أصبحت كائنًا متكونًا كاملاً، وليست مشاركًا، فهى التى تصنع الأحداث وتتفاعل معها حتى وإن كانت ثانوية؛ لأن " كل شخصية تستطيع أن تكون فاعلاً لمتوالية من الأفعال الخاصة بها "[5]، وقد يكون الفاعل فردًا أو جماعة، وقد يكون للرواية فاعلها الأكبر أو الأوحد، بطلها وشخصيتها، وهذا ما نلاحظه على الشخصيات الروائية فى معظم الروايات التقليدية، حيث تركز كل رواية على شخصية واحدة تكون بطلة الرواية .

وهكذا تعد الشخصية الروائية مكونًا مهمًا من مكونات الخطاب الروائى عند نجيب محفوظ، وسمات شخوصه ـ فى الإطار العام ـ مألوفة تشبه تلك التى شاعت فى الرواية التقليدية.. فهى التى تخلق الأحداث وتحركها وتنفعل بها، وهى تحمل أسماءها الخاصة بها التى تجعلها معروفة على الصعيد الاجتماعى، وتسمح للدارس بتصنيفها ضمن فئات يتاح فيها تكون العلاقات الإنسانية، مثلما تتميز بأبعادها الجسدية، والنفسية، والفكرية.. بمعنى أن شخصياته مزودة بأشياء كثيرة مثل تلك التى يتمتع بها الناس الذين نعيش معهم أو نراهم يتحركون أمامنا فى مجتمع الواقع .

وعلى الرغم من شعورنا بأن شخصيات نجيب محفوظ تبدو طبيعية ومتفقة مع كل ما تضج به الحياة فى الواقع، فإننا ندرك، كما يقول " فورستر " (1879–1970)، الفروقات بين الإنسان العادى والإنسان فى الرواية، فالأخير

ينضاف إلى تكوينه شىء هو حساسية الروائى التى تتيح لنا ـ كقراء ـ معرفة حياة الشخصيات الخفية وأسرارها، تلك التى نجهلها فى علاقتنا مع أصدقائنا ومع الناس الذين نعرفهم(6).. ومع نصاعة الحقيقة التى يدلى بها فورستر فى هذا المقام، تبقى شخصيات نجيب محفوظ شديدة الشبه بأناس أحياء القاهرة، طبائعهم، وسلوكياتهم، وأمزجتهم، والروح الشعبية التى يتمتعون بها .. ومرد هذا ـ كما سبقت الإشارة فى غير موضع ـ إلى قصد نجيب محفوظ فى تصوير الحياة القاهرية أناسًا ومكانًا، وزمانًا، ويتطلب هذا المقصد نهج الطرق القارة فى بناء الشخصيات وسائر عناصر العمل الأخرى بصورة تؤكد أن طريقة البناء الفنى جزء من دلالته .

يختلف الروائيون فى طرق رسم وبناء الشخصية الروائية، فالروائيون التقليديون يرسمون الشخصية بفقرة واحدة تصف بالتفصيل المظاهر الجسدية والنفسية، والروائيون الحداثيون يرسمون الشخصية من خلال الرواية كلها أو جزء كبير منها وبطريقة غير مباشرة فى معظم الأحيان .. أما عن طريق تقديم الشخصية فى الرواية فقد تقدم الشخصية نفسها بنفسها، أو قد يقدمها السارد، أو شخصية أخرى، أو بواسطة كل ذلك : الشخصية نفسها، والشخصيات الأخرى، والراوى .

ويعتمد نجيب محفوظ فى خلق شخصياته أساليب متنوعة ابتداء من تقسيمهم إلى فئات مثل : المثقف، الشعبى صاحب المهنة، السياسى، المغترب، الكادح، المتمرد.. ومرورًا بوصف ملامحهم الخارجية والداخلية نفسيًا وفكريًا، واستظهار تأثيرات الحدث، والزمان، والمكان فى تكوين طبائعهم.. وأحيانًا يتفاوت التركيز على أسلوب معين فى بناء الشخصية من رواية إلى أخرى ومن موقف إلى آخر، ومن شخصية إلى أخرى، وغالبًا ما تحتشد جميع عناصر السرد متخذة شكل العلاقات الشاملة لإبراز الخواص العميقة للشخصية بأبعادها الدلالية كافة.. وقد أفضى استثمار العديد من أساليب البناء إلى رفع الشخصية إلى مستوى النموذج بما ينصهر فيه من كل اللحظات المحددة إنسانيًا واجتماعيًا

بطريقة جوهرية، وبما سمح به من عرض جميع التناقضات الاجتماعية[7]، الأمر الذى يعنى أن الشخصية تغدو تلخيصًا لخصائص طبقة اجتماعية أو مهنة .

لا يبنى نجيب محفوظ رواياته ولا يقدم شخصياته بالطريقة التقليدية، أى أنه لا يصف شخصياته جسديًا وضمن فقرة واحدة فقط، بل يقدم الشخصية من خلال النص الروائى كله، ولا يتسلسل زمنيًا فى تقديم الأحداث التى تقوم بها الشخصيات، فالروائى ينطلق فى رسم شخصياته من اللحظة الحرجة بالنسبة للشخصية .. أى تبدأ الرواية من وجود الشخصية فى مأزق، ثم نتعرف على الشخصية من حيث طبيعة تكوينها وطبيعة الاضطهاد الذى تتعرض له ومعاناتها النفسية، وهذا ما نلاحظه فى رواية تعدد الأصوات، حيث تبدأ الرواية بوجود الشخصيات فى مأزق، وهذا ما تكشفه لنا رواية " ميرامار "، حيث تتجسد لنا حقيقة شخصية عامر وجدى التى لا يتراءى لنا منها فى حاضر الرواية سوى حطام، وعمق مأساته، فيقول :

" وقال من عَيَّنه الزمن الهازل رئيسًا للتحرير:

- زمن البلاغة ولى، هل عندك عبارة تصلح لراكب طيارة ؟!.

راكب طيارة ! أيها القره جوز المفعم شحمًا وغباءً .. إنما خلق القلم لأصحاب العقول والأذواق لا للمجانين المعربدين من ضحايا الملاهى والحانات .. ولكن قضى علينا طوال العمر بالسير فى ركاب زملاء جدد فى المهنة، لقنوا علمهم فى السيرك ثم اجتاحوا الصحافة ليلعبوا دور البهلوانات "[8] .

إن عامر وجدى يتعرض لهذه الظروف والضغوط مما يؤدى إلى تولد شخصية فريدة فى مأساتها، تعانى الانهزام والنفى، مما يؤدى بها إلى أن تلجأ إلى بنسيون " ميرامار " لتقضى فيه بقية حياتها فى هدوء فى حجرة " لا يعيبها شىء إلاَّ أن جوها يسبح فى مغيب دائم "[9]، أو هى " نعسانة فى جوها المظلم الذى لا يدل على وقت .. "[10]، هذا حاله فى الوقت الحاضر بعد أن" كان عامر وجدى شخصًا فريدًا، له فى الرجاء جانب يرده الأصدقاء، وفى الخوف جانب يتجنبه الأعداء "[11].

ونتيجة لهذا الاضطهاد والنفى تشعر الشخصية بلا جدوى الوجود فى هذا الواقع الذى تراه سرابًا، كما تشعر بالتيه والاضطراب نتيجة الوضع الذى آلت إليه، كما أن طبيعة التيه الذى تعانيه هذه الشخصية لم ينتج من فراغ، بل هو نتيجة طبيعية للواقع السياسى والاجتماعى الهش الذى تعيش فيه، والذى يحمل شعارات فرغت من مضمونها هو السبب فى ذلك، مما ولد لديه صراع المتناقضات الذى أحدث فى نفسه صدعًا عميقًا، ومن ثم فقد تركته هذه المتناقضات يدور حول مجموعة من الأسئلة التى يصعب عليه الاطمئنان فيها إلى جواب، ومن أبرز هذه الأسئلة السؤال الدينى، الذى يبدو أنه أرقه قبل أن ينبذه المجتمع بسببه، ولا يزال يؤرقه حتى الآن.. إنه يبدو عصيًا فى قضية الدين هذه فى مواجهة من يملك إحياء حبه أو وأده، بحيث لا يلين قياده حتى فى أشد الحالات حرجًا : " اللعنة .. من ذا يزعم أنه عرف الإيمان . قد تجلى الله للأنبياء ونحن أحوج منهم إلى ذاك التجلى. وعندما نتحسس موضعنا فى البيت الكبير المسمى بالعالم فلن يصيبنا إلاَّ الدوار "[12].

ويبدو أن هذا الدوار مستمر معه حتى الآن، وذلك بعد أن ودع الصراع جملة، وآوى إلى ركن هادئ من الحياة، بسبب الجحود الذى عاناه من رئيس التحرير الجديد، وهذا جانب من المعاناة الفردية، فهناك أيضًا جانب ذو دلالة مهمة فى شخصية عامر وجدى وجيله كله، يقول: " رجعت ولى عند الله دعاءان : دعاء بأن يمن على بحل مشكلة الإيمان، ودعاء بألا يصيبنى بمرض يقعدنى عن الحركة فلا أجد من يأخذ بيدى.. "[13]، وهو يعتقد أنه حل كل المتناقضات فى نفسه فى حين بقى هذا السؤال دون حل :

" أليس غريبًا أن تحمل على النقيضين معًا،أعنى الإخوان والشيوعيين؟.

- كلا، كانت فترة حيرة، ثم جاءت الثورة لتمتص خير ما فيهما معًا.

- إذًا فقد انتهت حيرتك ؟.

- أجبت بالإيجاب.. ثم تذكرت حيرتى الخاصة التى لا تحل بحزب أو ثورة، فرددت فى نفسى الدعاء الذى لا يدرى به أحد "[14].

وهذه القضية المهمة، قضية الإيمان، ليست جديدة على نجيب محفوظ، ولكنها هنا تتخذ طابعًا مختلفًا، ومرتبطة بذاك الجيل الذى تلقى صدمة الاتهام بالإلحاد، فكما أن عامر وجدى فى جانبه الفكرى قد عاش هذه القضية، فإن مسيرته فى هذا الخط توازت تمامًا مع الواقع الفكرى الذى عاشته مصر.. إننا نعلم أن أكثر الذين تعرضوا لهذه التهمة فى عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين عادوا مرة أخرى لدراسة التاريخ الإسلامى من جديد، وهذه إنما هى محاولة لإزالة تهمة الإلحاد من جانب، ولاستكشاف الجوانب التى يمكن أن تعيد التوازن إلى نفوسهم من جديد فمشكلة الإيمان عند عامر وجدى ـ فى هذه الحال ـ ليست قضية فردية، ولكنها تكتسب اتساعها تبعًا لإشعاع دلالة شخصية عامر وجدى بالذأت، وهو هنا يجسد أمامنا خاصية من خاصيات جيله فى القضية الفكرية ـ ولا تقف هذه المشكلة والتى هى من موروثات الجيل السابق وحدها، فهناك الامتداد الباقى أثره فى الجيل اللاحق، فهو فى محاولته البحث عن موقعه يدخل طرقًا مستمرة فى هذا السبيل، تبعًا للمواقف التاريخية السابقة تتشكل علاقاته وامتدادته، وهذه هى نقطة الالتحام البارزة بين هذا الثلاثى وبين الثلاثى الآخر ومحط الصراع هو " زهرة " .

إن عامر وجدى هو الأول من بين نزلاء البنسيون الذى يلتقى بزهرة، ومنذ اللحظة الأولى ينشرح صدره لها، ويجيش فى صدره حنان الأبوة وينفذ إلى العلاقة العاطفية التى تشده إليها، ويمارس أبوته صراحة بواسطتها " بالكاد حفيدتى الصغرى، أما جديتها المحتملة فقد مرت فى لمح البصر"(15)، وهو يعنى هذا حينما يقول لها من أن لا أحد له فى الدنيا سواها، فعندما يمارس هذه الأبوة الرمزية فلأنها حقيقة ابنته بوجه من الوجوه بصلابتها وتمردها ورفضها للزيف، ابنة الأجزاء التى قتلها الزمن فيه، فمن خلالها بعثت تلك الأجزاء التى ما عاد فى طاقة الجسد الذى تجاوز الثمانين أن يحتملها، وهى ليست بعثًا لهذه الأشياء فحسب، بل امتدادًا لها : " أدركت أشجانها .. لقد هاجرت مثلها مع والدى من القرية. وأحببت القرية مثلها ولكنى ضقت بالعيش فيها.. وعلمت

نفسى كما تود أن تفعل ورميت مثلها بتهمة باطلة فقال أقوام إنى أستحق القتل .. ومثلها فتننى الحب والتعليم والنظافة والأمل.. الله أسأل أن يجعل حظك أسعد من حظى يا زهرة "[16].

وتكاد تكون هذه الأبوة هى الفاعلة الوحيدة فى حياة عامر وجدى الذى يعيش سنوات الانتهاء معانيًا الوحدة والجمود والنسيان، فالهم الشاغل له هو " زهرة " ومستقبلها وسلامتها، فيردد " ليحفظك الله ويسعدك "[17]، فى العديد من المواقف، وهذا الإحساس يتجسد فى كل اللحظات فهو يقول، حين يحاول طلبه الاعتداء عليها : " إنى حزين من أجلك يا زهرة . أدرك الآن مدى وحدتك "[18]، وحين غادرها سرحان كان سؤاله القلق : " ماذا عن زهرة ؟ "[19]، ويكتشف اللعبة التى لعبها سرحان فلا يملك إلاَّ غضبة كغضبات الأيام المريرة.. وزهرة بالمقابل تبادله حبًا بحب، وهذا يورث لديه سرورًا خاصًا، وتقول له : " لم أعرف رجلاً مثلك منذ أبى، وأنا أحبك أيضًا "[20]، وفى لحظة الألم لا تجد إلاَّ إياه فتلثم منكبيه: " مالت نحوى حتى لثمت منكبى ثم عضت على شفتها لتمنع الدموع .. " [21]، وفى ختام الرواية تقول له: " ولن أنساك ما حييت أبدًا "[22].

هذه العلاقة هى الوحيدة التى لا تشوبها شائبة بين كل علاقات نزلاء البنسيون، مؤكدة التلازم الطبيعى بين " زهرة " الرمز، والجيل الذى ينتمى إليه "عامر وجدى"، وفيها محطة الأمل المرجو لتحقيق كل الآمال التى أخفقت، فهى امتداد لكفاحه، لذلك يتمنى لها حظًا أسعد من حظه فى الحب، والتعليم، والنظافة، والأمل .

وإذا توقفنا أمام شخصيات رواية " الكرنك "، فإن أول ما يلقانا فى الرواية شخصية "الراوى"، وهو الذى يقدمها بضمير " المتكلم "، ودوره يتجاوز العرض والتقديم إلى التحليل والتعليق على الحوار والحدث، ويقوم بربط الأوصال والتمهيد للأحداث والتشويق لما سيأتى، وأحيانًا ينوب عن المتحدث فى سرد وتلخيص ما يعرض له، فحكاية موت " حلمى حمادة "، يرويها نقلاً عن " إسماعيل الشيخ " ، ويقول " وحدثنى عن مصرع حلمى حمادة فقال إنه مات فى حجرة

التحقيق.. "[23]، وهو يعرض الرواية بطريقة السرد والحوار، ولكن سرده للمشاهد أقرب إلى الربط، والراوى لا يقدم الأحداث بالترتيب، وإنما يترك الأشخاص يقدمون أنفسهم، ومن خلال حواره معهم فى مقهى " الكرنك " نلم بجميع حوادث الرواية؛ لأن " موقع المقهى فى وسط المدينة الكبيرة يصلح استراحة لجوّال مثلى، وثمة عناق حار بين الماضى والحاضر، الماضى العذب والحاضر المجيد، ثم سحر المصادفة المجهولة.. فما أن تعطلت ساعتى حتى وقعت فى غرام متعدد الأبعاد، وإذًا فليكن الكرنك مستقرى كلما سمح الزمان "[24].

أما قرنفلة فهى راقصة الأربعينيات فى عماد الدين، وصاحبة المقهى، وتعتز بفنها القديم، وترى أنها طورت الرقص وجددت فيه وجعلته تصويريًا بعد أن كان عضليًا يعتمد على هز البطن والصدر " كنت أول من جدد فى الرقص الشرقى.. كان الرقص الشرقى هزًا للبطن والصدر والعجز، فجعلته تصويريًا .. "[25]، يعشقها زين العابدين أحد رواد المقهى، وعارف سليمان الساقى، وكان يعمل فى المالية واختلس أموالاً ليداوم على رؤية قرنفلة فى مرقصها، ورغم أنه متزوج وله ذرية فإنه يعشق قرنفلة، فتقول : " ذاك اختلس من أجل الحب، أما زين العابدين فينهب من أجل الطمع والطموح، إنهم أنواع يا عزيزى، منهم من يأخذ لضرورة العيش لتقصير الحكومة فى حقهم، ومنهم الطامحون، ومنهم من يأخذ اقتداء بالآخرين !.. وبين هؤلاء وأولئك يجن الشبان المساكين "[26].

أما هى فتعشق " حلمى حمادة " وهو شاب وسيم، وعندما كان يعتقل ويغيب عنها تجن، وحينما علمت بموته حزنت عليه وارتدت الملابس السوداء، وصارت واجمة متحفظة جادة، فهى " واجمة متحفظة أغلب الوقت تصغى إلينا بلا مشاركة ولا اندماج، وتبدت أكثر جدية وأوغل فى الكبر"[27]، ويحقق نجيب محفوظ عن طريق علاقتها بحلمى حمادة : حبها له، وإعجابها به، وقلقها عليه، رؤيته السياسية المتكررة فى أن الخلاص والكرامة فى انفتاح مصر على اليسار الذى يتحمل أحيانًا مسئولية ابتعاده عن مصر التى تعشقه " وقد اعترفت لى

قرنفلة بأنها هى التى بادأته بالغزل، وأمام رفاقه أيضًا، وتابعت مرة رأيًا سياسيًا يدلى به ثم هتفت له وهى جالسة على مقربة منه :

- ليحيى كل من تريد له الحياة وليمت من تريد له الموت !.

- وقد قالت لى بثقة :

- وهو يحبنى أيضًا، ثق من ذلك .

- ثم قالت بجدية :

- ولكنه لا يدرى مدى حبى العظيم .

- ثم بامتعاض :

- ولا يبعد أن يمضى يومًا بلا رجعة "(28).

كما أن فى شخصية " قرنفلة " جانبًا آخر يكشف عنه تأويل النص الروائى، وذلك عندما نقر للكاتب الجيد الذى يعايش أحداث عصره بعمق، ويجيل الفكر فى مناحيه، ويرقب الناس وتطلعاتهم، يعرف كثيرًا مما تنطوى عليه النفوس، ويكشف عن أشياء قد تحدث فى المستقبل، وفى شخصية " قرنفلة " ما يذكرنا بالممثلة " اعتماد خورشيد " ومذكراتها، فقد دار حديث بين الراقصة " قرنفلة " والراوى حول كتابة مذكراتها التى ينوى " حلمى حمادة " تسجيلها، فتقول للراوى:

" - ولكنه جاد وكريم، وهو أول من تحمس لمشروعى .

- أى مشروع من فضلك ؟

- كتابة مذكراتى، إنى متحمسة لدرجة الهوس، ولم يعفنى إلاَّ عجزى عن الكتابة !.

- وبحماس أيضًا :

- أيهتم حقًا بالفن وتاريخه ؟.

- هذا جانب من الجوانب، أما الجوانب الأخرى، فتدور حول رجال مصر ونسائها فى حياتهم الخفية!.

- أناس العهد الماضى ؟.

- والحاضر!.

- فضائح وما أشبه ذلك ؟.

- لا تخلو أحيانًا من فضائح ولكن أهدافها أخطر من ذلك .

- فقلت محذرًا :

- إنه مشروع له خطورته .

- فقالت باهتمام وفخار :

- وستقوم له القيامة عند نشره !.

- فقلت ضاحكًا :

- هذا إذا قدر له النشر !.

- فتجهم وجهها وقالت :.

- يمكن نشر الجزء الأول دون متاعب .

- عظيم، ودعى الجزء الثانى للزمن .

- فتمتمت برجاء :

- لقد عاشت أمى تسعين عامًا .

- فقلت برجاء أيضًا :

- ربنا يطول عمرك يا قرنفلة "(29).

ألا ينطبق هذا الكلام فى كثير من جوانبه على مذكرات " اعتماد خورشيد " التى سجلها لها الصحافى " فاروق فهمى " لعجزها عن الكتابة، وكلاهما "قرنفلة" و" اعتماد " تعملان فى مجال الفن، وأن المذكرات انطوت على فضائح وقبائح، وهدفها كان أخطر مما انطوت عليه، وعند نشرها أحدثت دويًا هائلاً.. إنها رؤية مستقبلية لم تملها الكهانة ولا السحر، وإنما ساقتها رؤية واقعية لما رآه الكاتب من فساد شديد، واختلاط مريب، وتوقع ببصيرته أن شيئًا مما جرى فى الظلام سينكشف فى النور ذات يوم، ذاك هو الخلاص البهيج يسوقه حلم يفضح حيرة

الكاتب وتعبه، حيرة يشى بها السؤال : " لم أدر كيف يمكن أن يتطهر من الحشرات ذاك البناء الشامخ "[30]، وتعب يبوح به اعترافه بأن: " من العبث أن تحاول الوصول إلى منطق ثابت من خلال عاصفة "[31].

وكل من زين العابدين، وعارف سليمان، وإمام الفولى الجرسون، وجمعه مساح الأحذية شخصيات عادية لأنها متكررة فى المجتمع.. أما شخصيتا " زينب دياب " و " إسماعيل الشيخ"، فسلبيتان، والضعف باد عليهما، وهما من أهم شخصيات الرواية، ولأنهما سلبيان فلم يفعلا شيئًا ليقاوما الظلم الواقع عليهما، وإنما استسلما لما تأتى به الظروف بل تعاونا مع النظام رغم عدم رضاهما واقتناعهما، وكل ما فعلته " زينب دياب " هو احترافها البغاء لتتجاوز أزمتها وهو منتهى السلبية إلى أن تقشفت: " ربما أكون قد أخطأت، ولكننى اندفعت فى الطريق الوحيد، المتاحة لى وهى تعذيب النفس، وإنزال أقصى العقوبة بها، واعتمدت على منطق غير عادى، قلت إننى ابنة الثورة، ورغم كل ما حدث لم أكفر بجوهرها، وإذن فإننى مسئولة عنها ومتحملة لمسئوليتها بالكامل، وضمنًا فإنى مسئولة عن كل ما حل بى.. لذلك رفضت التظاهر بحياة الشرفاء، وقررت أن أعيش كما ينبغى لامرأة بلا كرامة "[32].

وإسماعيل الشيخ اكتفى بإظهار الألم والنطق بالأسى، وتعذب فى صمت وهو أضعف الإيمان " .. أجل، وهو إيمان حقيقى، يضاف إليه الخوف الذى استهلك روحى.. ، وشعورى بالسقوط، ولم أفلح فى إقناع نفسى بالشرف، فكان على أن أستهتر بكل شىء، ولم يكن ذلك باليسير علىّ نظرًا لتركيبى الأخلاقى واستقامتى الروحية فوقعت فى التخبط والعذاب.. والأدهى من ذلك أننى وجدت زينب فى صورة جديدة تغشاها كآبة عميقة ولا أثر فيها للشعور بالنجاة فزدت إحساسًا بالغربة.. "[33]، وهكذا أصبح بعد اعتقاله "مرشدًا ذا مرتب ثابت وضمير معذب" [34]، وحاول أن يسوغ عمله بانتمائه للثورة ولكن القلق لم يفارقه أبدًا.

بل إن كلا من " زينب دياب " و " إسماعيل الشيخ " ، كان سلبيًا أمام الآخر، فبعد أن كان يعشق أحدهما الثانى، وهو جانب بناء فى الشخصية الإنسانية

تفككت الأواصر بينهما بعد فقد " زينب " لعذريتها، ونيل كل منهما وطره من الآخر، وهو جانب هدم، وهذا ما يكشف عنه الحوار الذى دار بين " الراوى " و" إسماعيل الشيخ " .

" - كان الأمر مفاجأة، غمرتنى سعادة ولكن شابها قلق، وانعقدت فوق رأسى تساؤلات مبهمة، وكدت أسألها عن سر استسلامها ولكننى لم أفعل.. وتبادلنا النظرات حتى قال :

- لعلها الأحداث قد هزتها !.

- لعلها .

- وساورنى ندم، واتهمت نفسى بأننى انتهزت فرصة ضعف وانهيار .

- هل تكرر ذلك ؟.

- كلا .

- بلا محاولة من جانبك أو جانبها ؟.

- بلا آى محاولة .. وظلت روابطنا الخارجية وثيقة ولكن روحينا انفصلتا ..

- موقف غريب .

- إنه الموت البطىء .. وهو من ناحيتى له ما يفسره، أما من ناحيتها فلغز من الألغاز .

- لاحظت تغيرًا ما فى علاقتكما فى الكرنك ولكننى حسبته عارضًا "(35).

وهكذا بدلاً من أن تنمو هذه الشخصيات من الداخل أو الخارج، بالاتجاه إلى العمل، والإنتاج، والإبداع، انطويا وتقلصا، ومثل هذه الشخصيات السلبية قدمت خدمة أساسية للرواية؛ لأنها لو كانت إيجابية فعالة لكان هذا ضد تيار الرواية أو فكرتها الرئيسية التى جالت فى ذهن المؤلف، وهى أن الفساد السياسى حطم القوى والعزائم، وقتل الأمل فى نفوس الشباب، وهذا ما عبر عنه إسماعيل الشيخ عن نفسه، وعن صاحبته " زينب " ، بل عن المقهورين جميعًا، فيقول :

"نحن مرضى، أنا مريض على الأقل وأعرف أسباب مرضى، وهى مريضة أيضًا، وقد ينتعش الحب يومًا وقد يستسلم لموت أبدى، ونحن على أى حال ننتظر ولا يؤرقنا الانتظار .. إنهما ينتظران.. ومنذا الذى لا ينتظر ؟ "[36].

أما الصوت الرابع فهو خاص بشخصية " خالد صفوان "، والذى كان ظهوره مفاجئًا، فقد كان مزيجًا من الوصف والاعتراف، ويحكمه منطق فكرى غريب لا حدود فيه بين الفهم والتبرير والاستغوار والاحتضان .. ها هو الجلاد القاتل ليس فقط ضحية لإغراء الكرسى الذى يشع قوة غير محدودة، والذى افترس براءة القرية ووطنية المدينة، فأحال الثائر فى الظلام إلى " جرثومة كامنة تدب فيها الحياة .. "[37]، بل هو مفكر واعٍ ومسئول يملك تفسيرًا سياسيًا شاملاً للواقع، ويقترح ـ على ضوء تجربته الخاصة الخصبة ـ مبادئ تعلمها فى أعماق الجحيم"[38].

وشخصية " حلمى حمادة " كانت أقوى شخصيات الرواية ـ رغم أن نجيب محفوظ لم يمنحه صوتًا مثل الشخصيات السابقة ـ كما صوره المبدع رغم قلة الكلام عنه، فهو يرفض شفقة " قرنفلة "، ويعتز برجولته، وكان ثائرًا يوزع منشورات سرية مع بعض " الرفاق" وعندما نصحه " إسماعيل الشيخ " بالعدول عن هذا سخر منه، وحين قبض عليه للتحقيق " كانت به عصبية وجرأة، استفزتهم إجاباته، تلقى صفعات فهاج غضبه، وحاول أن يرد الاعتداء بمثله فانهال عليه حارس باللكمات حتى أغمى عليه، ثم تبين أنه فارق الحياة. "[39]، وهذه الكلمات فى عدة صفحات وضم بعضها لبعض يوضح لنا شخصيته ـ كما أرادها المؤلف ـ فهو الوحيد الذى يعمل ولا يبالى، أما صاحباه فقد كانا جاسوسين عليه، وهو يذكرنا بشخصية " على طه " فى رواية " القاهرة الجديدة "، فهو اشتراكى ـ مثله ـ يؤمن بالمجتمع، وقد حدد لنفسه هدفًا أنقذه من الحيرة والفوضى والفساد، وحق له أن يقول عن نفسه مسرورًا : " هاكم بطاقتى الشخصية وهى تغنى عن كل تعريف : فقير واشتراكى، ملحد وشريف، عاشق عذرى! "[40].

ومع أن فكر " حلمى حمادة " لا يروق لكاتب هذه السطور إلاَّ أنه يظهر أن الاتجاه الاشتراكى الذى كانت تتبناه الدولة لا يعجب أمثاله، وهذا ما قاله حلمى حمادة :

- " إنى أعجب كيف أنكما مازلتما تؤمنان بالثورة ! .

- فقال له إسماعيل :

- إن وجود الأمعاء بالجسم البشرى لا يقلل من جلال العقل .

- فقال حلمى ساخرًا :

- إننا نلجأ عند العجز إلى التشبيه والاستعارة .

- ثم قال لهما :

- علينا أن نعمل .

- وأطلعهما على منشور سرى سيقوم بتوزيعه مع بعض الرفاق. "[41].

وخلاصة القول، إن الشخصيات العادية التى أشرنا إليها كانت على هامش الأحداث السياسية، فلم يقع عليها بطش وظلم، أما الشبان فهم العصاة المعنيون بالتعقب والتنكيل، وبينما "زينب دياب " و " إسماعيل الشيخ " يتحركان فى خطين متوازيين، كان " حلمى حمادة " فى خط معاكس؛ لأنهم " شبان ذوو خطورة فما وجه العجب فيما يقع لهم ؟! . "[42]، ولم توضح الرواية أى أهداف لهؤلاء الشبان الذين يجلسون على مقهى "الكرنك" سوى أنهم يرتادونه ويتحدثون، ثم يعتقلون بلا أسباب، ولا يملكون من أمر أنفسهم شيئًا، وهم موظفون جميعًا لإخراج فكرة فى ذهن المؤلف قوامها انتقاد السياسة السائدة فى العهد الأول من الثورة وانعكاسها على أفراد آمنين مسالمين، كما ركز فى هذا الاتجاه لإثارة العطف على ضحايا السلطة لتنفير القراء من الاستبداد الذى امتهن الإنسان وتضاءل وتهافت حتى " صار فى تفاهة بعوضة، ما باله يمضى بلا حقوق ولا كرامة ولا حماية، ما باله ينهكه الجبن والنفاق والخواء "[43].

ولكن الباب المضىء لا يفتحه الجلاد " خالد صفوان "، بل تشير إليه دمية قصصية جديدة وأخيرة، هى شخصية " منير أحمد "، ممثل الجيل الجديد، جيل ما بعد النكسة " ثمرة لم تكن متوقعة، فمن ظلام شامل انبعث نور باهر كأنما تخلق بقوة السحر"(44)؛ لأن الروائى الكبير لا ينبغى أن يغلق مسالك الأمل أمام شعبه وشخصياته الروائية، فتكفر " بأول تجربة وطنية خالصة جاءت فى ختام سلسلة من عصور الذل والاستبعاد "(45)، فأى ضير فى أن يحلم حلمًا جميلاً لا نصيب فيه للحقيقة الكالحة التى يغمض نجيب محفوظ أول مرة عينيه عنها ؟. أليس التطلع إلى أفق الخلاص حقًا للكاتب وواجب قومى عليه ؟. هكذا ينبثق من أعماق الجحيم "صراط متوازن بلا أنانية من جهة ولا استغلال من الجهة الأخرى، ليتحقق للحب النقاء والبراءة.. "(46)، ويا له من صراط يمد صنيعه حيث وضع فيه نجيب محفوظ حلمه ورؤيته السياسية، فهو يحترم الدين واليسارية معًا، لا عودة للتراث، ولا اتجاه نحو الحضارة الغربية، بل أصالة تكمن فى الذات(47)، وبه سيحل يومًا محل " حلمى حمادة " ويواصل طريقه، فتحبه مصر: قرنفلة !.

أما رواية " يوم قتل الزعيم " فقد قسمت إلى اثنين وعشرين فصلاً، متساوية من حيث الحجم تقريبًا .. يشغل الصوت الأول " محتشمى زايد " ثمانية فصول، وبهذا فهو يستأثر بالحصة الأكبر من فصول الرواية مما يمنحه أهمية زائدة قليلاً عن بقية الأصوات.. والصوت الثانى " علوان فواز محتشمى زايد " يشغل سبعة فصول والصوت الثالث " رندة سليمان مبارك " يشغل سبعة فصول أيضًا .. هذا التوازن المسرف فى دقته، الحريص على التناوب أو التعاقب، هذا النزوع الهندسى الرياضى، ينبع من الجانب الفلسفى فى تكوين نجيب محفوظ، ولماذا لا نقول إنه ينبع من إيمان عميق بالعدالة، وضرورة أن تتوازى الفرص، حتى أدت إلى حظوظ متفاوتة، فتقوم بعملية السرد ثلاث شخصيات رئيسية، والكاتب يستفيد من بلاغة النثر الفنى من حيث اختيار اللفظ المناسب فى المكان المناسب والإيجاز واستعمال المجاز .

والكاتب يجعل شخصياته ـ أحيانًا ـ تعبر عن نفسها وعن مواقفها بشكل بليغ، وأحيانًا أخرى بطريقة كاشفة مكثفة بشكل يكاد يقترب من التلخيص ربما تحسبًا من أى سوء تفسير من جانب القارئ، وهو استخدام محسوب بحيث لا يطغى التعبير البليغ أو الموجز على التعبير الذى يشف عن مذاق وطعم وطابع الشخصية والواقع الخارجى؛ لأن الجزء الأكبر هو تعبير عما تحسه الشخصية من مشاعر ومن ردود أفعال للواقع الخارجى.. وكأن الكاتب يرسم ـ من خلال الشخصيات التى تحكى الرواية ـ صورتين غير متعارضتين وإن كانتا متداخلتين، الأولى مفصلة، والأخرى موجزة تؤكد الواحدة الأخرى، تمثل الأولى ـ والغالبة ـ الأحاسيس والمشاعر فى سخونتها وطزاجتها وعفويتها وتمثل الثانية التلخيص البليغ الجميل الشارح للموقف أو المعلق عليه .

فالصوت الأول " محتشمى زايد " شارف الثمانين وما وسعه أن يعرض عن الدنيا، وهو يشعر أنها وهبة الله الخاطفة، فكيف يعرض عنها؟ أحبها، ولكن حب الحر التقى العابد، فهو "يتمرغ فى انفراده بأم على"[48]، " ويقف عند حافة بحر التصوف "[49]، " وينكمش فى جلسته متلفعًا بالكآبة "[50]، " وترف على شفته ابتسامة وردت من أى مكان فى الغيب هذه الابتسامة الضالة فى غابة الأحزان، تقول إنها قادمة من زمن الجنون المليح مقتحمة جدار التقوى، ندية بأنفاس الخمر وعرق الغانيات فى البقاع المحرمة "[51].

وعلوان فواز محتشمى زايد، يعيش " فى غبش الفكرة طيلة الوقت .. "[52]، ويتساءل : " هل تترك السفينة للغرق"[53]، ويقول فى موضع آخر " أسرتانا سقطتا معًا فى حفرة الانفتاح.. شد ما يحزننى ألاتظهرى فى الملابس اللائقة بجمالك، أى مسئولية تثقل كاهلى "[54].

أما رندة سليمان مبارك فإنها تقول : " تخيلت المخيم وحياته . كأنه خيال لا حقيقة رغم ذلك هفا فؤادى إليه خيمة بسيطة، ولكن يخفق بين جوانحها الحب . وفاض من قلبى نبع حنان متدفق .. "[55]، وتتساءل : " من غيره يسأل عن تعاستى ذات الأنياب الحادة .. "[56]، وتقول لنفسها : "احملى ألمك بشجاعة حتى

يتبخر.."[57]، وتقول: " وطوال حديثه تصفحنى بنظرات جريئة .. "[58]، وتقول: " ساورنى شك عاكس لنور خاطف من أمل مذبذب .. "[59].

هذا عن التعبير ذى الدلالة والذى يستفيد من إمكانات اللغة وخاصة التشبيه والاستعارة.. أما عن الصورة الموجزة .. والتى تستفيد أحيانًا من بلاغة اللغة ـ فعبر عنها " محتشمى زايد" عندما يقول : " لو تركت وشيخوختى لكنت سعيدًا ولكنى لا أترك فى سلام سقيًا لعهد الإيمان الساذج كما تذكره الذاكرة، وعهد الشك ومنازعاته، ما أثراها بفتنة اليقظة، وعهد الإلحاد وتحدياته وغناها بالشجاعة والاقتحام، وعهد العقل وحواره الدائم، وأخيرًا عهد الإيمان والأمل. أصبح الموت آخر المغامرات. مناجاته تهون حمل الأعباء على الحامل . سيجىء فى ساعة ما سافرًا عن وجهه وسوف أقول له بكل مودة اقطف الثمرة وهى فى تمام نضجها "[60].

هذه الصورة ـ فى إيجازها ـ لها ما يبررها لأنها ترسم لوحة لمراحل حياة "محتشمى زايد" التى قد لا تعنينا لوحة حياته الحالية التى يرسمها الكاتب بتفصيل أدق، الذى يعلن عن نفسه قائلاً : " رياضتى العبادة وتسليتى الطرب وسرورى الطعام الحلال .. "[61]، هذا هو "محتشمى زايد "، وقد استراح باله لما حقق، وأصبح يستمتع بالدنيا الزائلة أو الغاربة، رغم ما قد يعانيه فى أخرياتها، يلحظ الأزمة الاقتصادية ولكنه لا يتأثر بها، بل يجد نفسه قد ظنها حكمة من حكم الخالق جل جلاله .

هذا هو الجيل الكبير، الجيل الأول، الذى ينتمى إليه نجيب محفوظ نفسه، بل إن وقائع هذا الجيل منذ ثورة 1919 وما حواليها هى وقائع أى إنسان من المعاصرين لنجيب محفوظ أو الأكبر منه بسنوات قليلة.. وهذا هو الفهم السياسى الذى يرى الكاتب جيله ينظر به إلى الأمور بعد أن اختلطت عليهم حجج الصواب والخطأ ينحو نجيب محفوظ شأن كل حكيم إلى حكمة الله سبحانه وتعالى، وأنه أراد الدنيا هكذا، ويجد المبدع فى قصة العارف المرسى أبى العباس خير نموذج يبلور هذه الفكرة[62].

أما " علوان فواز محتشمى زايد "، فيقول : " علمنى زمنى أن أفكر. علمنى أيضًا أن أستهين بكل شىء وأن أشك فى كل شىء . ربما قرأت عن مشروع منعش للآمال، وسرعان ما يكشف المفسرون عن حقيقته فلا يتمخض عن أكثر من لعبة قذرة .. "[63]، ويقول: " ماذا يقول لى النيل وماذا يقول الشجر ؟ اسمع جيدًا، إنها تقول، يا علوان يا فقير يا عائشًا بين الأسوار، رندة تعود إليك تحت مظلة الصداقة والحوار، فى ظل حب غير معلن يقوم على أرضية مستندة إلى عمودين من الصلب واليأس تظلها أحلام غامضة . لا مطاردة من الأهل ولا أمل ولا يأس.. "[64]، ويقول : " وإذا بإذاعة جديدة تعلن عن إصابة طفيفة للرئيس، وأنه يلقى العناية الكاملة فى المستشفى. قلوبنا ترقص فى مد الاحتمالات المتصاعد. الزمن توقف وغير لونه ثم أطل علينا بوجه جديد "[65].

يمكن أن نقول عن الجمل الثلاث : إن الأولى تمثل تفصيلات الواقع، وتشير الثانية إلى التعبير البليغ، وهو رقص القلوب مع تلخيص للاحتمالات، لا كأشياء معينة يمكن ردها للواقع النفسى أو الخارجى، بل بتشبيه يلخص ويشير إلى اتجاه الاحتمالات، وترسم الجملة الثالثة صورة بليغة تلخص الموقف تلخيصًا أكثر عمومية؛ لأن الرواية السياسية تختزل التفاصيل إلى الحد الأدنى، وتنطوى شخصياتها على قدرة التمثيل للنوع، أو للطبقة، أو للمذهب، وهى ليست مهمومة بذاتها الفردية وحدها، بل ربما اهتمت بالأغيار أكثر من عنايتها بذاتها .

كما ترسم " رندة سليمان مبارك " صورة تلخص موقفها هى وأسرتها، فتقول: " حجرة المعيشة تجمعنا.. أبى بمرضه وشيخوخته وإلحاده، ماما وبدانتها المفرطة وهموم الآخرين، سناء وضيقها بوضعها وشعورها الأليم بالغربة، أنا ومشكلتى المزمنة .. فى الظاهر والداى قد أتما رسالتهما فأى سخرية . ها هو التحقيق الصامت يحاصرنى ماذا بعد خطبة طالت ثلاثة عشر عامًا ؟ ألا يوجد بصيص أمل .. ؟!. "[66]، وفى نص آخر تلخص جوانب شخصيتها، حيث تقول : "انضباطى خلقة مركبة فى أعماقى منذ الصغر. حوارى مع رغباتى الجامحة دائمًا ينتصر. لم تؤثر فى تجارب شاهدتها عن كثب. حافظت على تصورى الوقور

لمعنى الحرية . لم أتزعزع للتهم الساخرة المألوفة بالانغلاق والرجعية . ولم أبرأ من الحزن.. "[67].

ومعنى هذا، أنه لابد أن تستوقفنا المسافات بين أشخاص الرواية، العجوز "محتشمى زايد" بلغ الثمانين ولا يزال متمتعًا بصحة جيدة، عينه فى الطعام كما يقول عن نفسه، هو من الجيل الأثير عند نجيب محفوظ.. جيل ثورة 1919 التى يعتز بها، وبزعيمها.. محتشمى صورة فيها قدر من العصرية أملته طبيعة الموضوع، من شخصية سابقة هى " عامر وجدى" (قلاوون الصحافة) فى رواية "ميرامار"[68]، أصداء ثورة 19 لا تزال تدوى فى خياله الطليق المتشبث بالماضى تحت إلحاح غيبوبة الشيخوخة، محتشمى شديد الاعتزاز بسعد زغلول أيضًا، ويستنكر من عبد الناصر وأصحابه أن يرددوا الزعم بفشل ثورة 19، وأن ينكروا فضل السابقين .. ومع هذا، فلابد أن يلفتنا فى هذه الرواية أمر، سبق مثله فى "ميرامار" لكنه هنا أشد وضوحًا، وأدعى للتأمل، فمع أن العجوز يقفز فى البيت ذى الغرف الثلاث مع ابنه فواز، وحفيده علوان، فإن الكاتب يقفز فوق الابن، ويركز الضوء كله على علاقة الجد بالحفيد، وتدرك أنه شديد الحب لهذا الحفيد، الذى سنعرف أنه يمثل الجيل الناصرى، المقهور بنكسة 5 يونيو، لكنه لا يجعل منها حكمًا على التجربة الناصرية، ومن ثم لا يتخلى عن حب عبد الناصر.

وقد كان " عامر وجدى " فى " ميرامار " مؤثرًا لـ " منصور باهى " المذيع بإذاعة الإسكندرية المحلية، هذا الشاب يسارى النزعة، فى حين أنه ـ عامر وجدى ـ لم يخدع بالشعارات الزائفة التى يرددها سرحان البحيرى، الانتهازى المنتفع بالاتحاد الاشتراكى والقطاع العام.. إن ثورة 19 هى الثورة الأم، التى أنجبت ثورة عبدالناصر، حتى وإن أنكر ذلك.. هذى إحدى الإشارات الرمزية التى ختم بها نجيب محفوظ رواية " السمان والخريف" عندما جلس عيسى الدباغ " على أريكة تحت تمثال سعد زغلول .. "[69]، ذلك التمثال الذى طالما لاذ به، باعتباره رمزًا للماضى الذى يملك عليه نفسه، ونجدها ماثلة هنا فى علاقة الأب الفاترة أو العادية بابنه " فواز " ، وعلاقة التواصل الحميم مع الحفيد

الناصرى " علوان "، حتى إن محتشمى فى أول فقرات الرواية يتمنى لو كان فى الشقة غرفة رابعة، إذًا لأمكن لعلوان أن يقيم فيها عشه، وحين تؤدى ضربة " علوان " لأنور علام إلى موت "أنور"، ودخول علوان السجن، يحزن الجد بقوة، ولكنه يتطلع إلى يوم خروج "علوان" من السجن، وتختم الرواية بهذه الأسطر معبرة عن الأسى والأمل والمشكلة معًا : " لا أحسبنى أراه مرة أخرى، سيجد حجرتى خالية فيمكنه أن يتزوج حبيبته فيها. ترى هل بقيت أكثر مما يجوز، وهل لعبت دورًا وأنا لا أدرى فى تعقيد مشكلته ؟!. "(70).

ليس من مهرب فى رواية تقوم فيها العلاقات والمسافات بدور أساسى فى تكوين الشكل، أن نجد للمساحة الساكنة التى يشغلها جيل الوسط ـ فواز وزوجته، سليمان مبارك وزوجته ـ دورًا سلبيًا، فثورة عبد الناصر لها إخوة، لكنهم خاملون، مستنزفون بالدفاع عن لقمة العيش، أو هم أعداء لها، حتى أولئك أو خاصة أولئك الذين ركبوا موجتها وأفادوا من مغانمها، والكاتب فى شأن هذا الجيل أشد ما يكون حيرة، ولعله أكثر من ذلك يعبر عن هذه الحيرة بأقسى أنواع التعبير وأقصاها فى ذات الوقت، وهو التجاهل .. فأنت لا ترى أى جهد فى بنائه كقصاص لشخصية " فواز " والد " علوان "، وابن " محتشمى زايد " أو لشخصية زوجه " هناء" والدة " علوان " أو لشخصية أى من والدى " رندة "سليمان مبارك" .. لا ترى أى جهد فى بناء هذه الشخصيات ولا فى تنميتها، ولا فى الحديث عما يفتعل فى نفوسها من مشاعر أو تفكير.. إنما أنت ترى كلمات تنسب إليها أو قرارات تصدر عنها لمجرد أن تكتمل عناصر الحكاية ليس إلاَّ، وحتى فى بناء القصة كلها لا نجد فصلاً على الإطلاق من بين الفصول التى تجاوزت العشرين تحمل اسم " فواز " أو زوجته " هناء " أو " سليمان مبارك " أو زوجته كعنوان، وأنور علام وشقيقته جولستان، رغم دورهما المحورى فى الرواية لا يخرجان عن هذه القاعدة من التجاهل الأقصى والأقسى !.

ونجيب محفوظ حين يفعل ذلك لا يقصد احتقار هذا الجيل ولا تنحيته عن دوره فى التاريخ المعاصر، ولكنه يؤثر له أن يظل محاطًا بالغموض والاضطراب..

الغموض والاضطراب الذى قاد الجيل الجديد (جيل الأبناء) إلى الضياع.. وبذلك يبقى أمل الدفاع عن الثورة محصوراً فى الجيل الذى كان تلميذاً إبان عهد عبد الناصر، إنه يرى فيه الأمل، وكما يقول علوان : " وقتها كان الحلم يمكن أن يصير واقعًا .. "[71]، حيث يقول أبوه فواز: "هل تعنى الثورة (ويقصد أى ثورة بناء على اعتقاده قياسًا على ما مضى) إلاَّ مزيداً من الخراب ؟! "[72].

ولا ينحصر اهتمام المبدع بتحديد شكل الشخصيات الرواة / الأصوات فقط، وإنما يعطى الشخصيات الأخرى أيضًا ملامح خاصة دالة عليها.. فإذا كنا قد تحدثنا فيما سبق عن الشخصيات الراوية فى تعدد الأصوات، وركزنا عليها لأنها المنتجة للخطاب، فماذا عن الشخصيات الأخرى؟ وما أهميتها؟ وهل لها دور مهم أم هى مجرد موضوعات ؟!.

إن الشخصيات الراوية تظهر من الداخل مرة، ومن الخارج ثلاث مرات ، وتكون الإضاءة عليها مختلفة ؛ فإذا كانت هى الراوية تظهر من الداخل، والآخرون من الخارج، إلاَّ أن هذه الإضاءة الخارجية تكون دائمًا مصبوغة بصبغة المتكلم كما أسلفنا القول .. غير أن هناك شخصيات لا تروى ولا تتكلم بصوتها، ولكنها تظهر من خلال رواية الآخرين، ومن أهمها : " زهرة " فى "ميرامار "، وحلمى حمادة " و " منير أحمد " فى " الكرنك " ، و " أنور علام " فى " يوم قتل الزعيم " و" درية " فى رواية " أفراح القبة " .. .. ، لماذا لم يجعل نجيب محفوظ "زهرة " تقدم روايتها الخاصة للأحداث رغم أنها من الشخصيات المحورية التى تتركز عليها مجموعة من الحقول الدلالية المهمة ؟ ولماذا لم يعط الكلمة لـ " حلمى حمادة " رغم أنه من الشخصيات المهمة أيضًا، فقد أحبته " قرنفلة " حبًا عميقًا، وكذلك " زينب دياب " ؟!.

إن التشابه بين " زهرة " ، و" علياء "، و" درية " غريب، فالأسماء مترادفة، فالزهرة ألمع الكواكب، واسم " علياء " مشتق من العلو والارتفاع، وكلمة " درية " تشير إلى النجمة الأكثر لمعانًا.. و " زهرة " و " درية " فتاتان يتيمتان بسيطتان غير متعلمتين، هربتا من الأسرة لقهر وقع عليهما، وعملت كل منهما عاملة فى

" بنسيون " أو " مسرح " ، يشع منهما تحرر غريب وقوة داخلية، وإصرار وجدية فطرية تعبر عن نفسها فى المحافظة على العرض والعفة دون تقديم مبررات، فلم تستسلما للحب رغم عمق العاطفة التى كانت تربطهما بالحبيب، ويبدو لى من التحليل السابق أن هاتين الفتاتين البسيطتين تمثلان الفطرة المتحررة من قيود القوالب المسبقة، بعيداً عن الخطاب المقولب اللاصق بأطر النظام السياسى وبعيداً عن شعارات المثقفين؛ وكأن الفساد الحقيقى ينخر فى عقول المثقفين، وأنصاف المتعلمين، ولذلك لا تتكلم " زهرة " أو " علياء " أو " درية " أو " حلمى حمادة "؛ حيث إن اللغة نفسها ملوثة ولابد من خلقها من جديد .. وهذه الشخصيات البسيطة مضيئة بهذا النقاء الداخلى، والتحرر من الانتماء إلى تجمعات سواء كانت هذه التجمعات اجتماعية، أم سياسية، أم دينية أم حزبية، .. إنها صفحة بيضاء !.

صفحة بيضاء.. ! هل معنى هذا أنها بدون ذاكرة ؟ من الأشياء الغريبة فى الانتفاضة أو الثورة، أو التغير .. إن الذين انتفضوا ليسوا الجيل الذى عاش النكبات، ولكنهم الأجيال الجديدة الصغيرة التى لم تعرفها، ثم إن الانتفاضة اعتمدت على التقاليد المتوارثة، القومية العريقة العميقة التى تنتقل من جيل إلى جيل من خلال آليات معقدة .

لذلك تحتل الذاكرة موضعاً محورياً فى أعمال نجيب محفوظ، وكذلك يمثل التاريخ الممتد وضعاً مهماً فى أعماله، يقول نجيب محفوظ : " أنا أتصور أن التجربة التى أعانيها منذ سنة 1960 تتضمن إحساساً بجميع الأحداث السابقة على ذلك التاريخ إلى يوم ميلادى.. بل إلى يوم ميلاد الأرض إن شئت . ولن يتسنى لنا فهمها الفهم النفسى والاجتماعى إلاَّ إذا تصورناها فى موقعها المتأثر بالماضى كله. الزمن على هذا الأساس يمثل روح الإنسان فى الحياة؛ ولذلك فهو وإن مثل للفرد الفناء فإنه يمثل للنوع الخلود "(73).

وهو بهذا يتساءل عن معنى الحياة، ولذلك لأن الإنسان عنده يمثل وجوداً كلياً وليس مجموعة عناصر ، وهو يعبر عن نفسه بكليته فى كل فعل من أفعاله مهما

كان تافهًا أو سطحيًا، ومصير الفرد فى معترك الحياة سواء ارتفع أم سقط، ليس له معنى فى حد ذاته، كما أن علاقاته بالمجموع لا تكون أي اتساق، بل تحطم فرديته، والفرد كفرد ليس له أى أهمية، فالحياة تسير، ويسير الفرد معها بجانب الآخرين والذين هم بدرجة كبيرة متشابهين، وقد تكون هناك بعض لحظات الأمل التى تعطى إشراقة للحياة، أو معنى ومغزى، ولكنها تبقى مجرد لحظات ومنفصلة عن الفرد، وواقعه أو أنطولوجيته ولا تمثل أى جزء من هذا الواقع، وهو لهذا لا يصور الزمن إلاَّ فى شكله التاريخى من خلال التجربة الاجتماعية الحيوية، ولهذا عندما سُئل عن فكرته الكاملة عن الزمن والموت أجاب : " سأبتعد عن الفلسفة فلا مجال هنا للحديث عن الزمن الرياضى والزمن النفسى .. الزمن بالنسبة للفرد هو هادم لذاته ومفنى شبابه وصحته والقاضى على أصدقائه وأحبابه .. والموت هو النهاية .. هو الفناء .. ولقد خرجت بدرس من تأملى للزمن والموت هو أن أنظر إليهما بعين الإنسان الاجتماعى لا الفردى.. هما أمام الفرد معيبة .. لكنهما أمام الاجتماعى وهم أو لا شىء، ففى أى لحظة ستجد مجتمعًا واسعًا ومركزًا مشعًا بالحضارة .. ماذا يفعل الموت بالمجتمع البشرى؟ لا شىء.. ففى آية لحظة ستجد مجتمعًا يعج بالملايين "(74).

ومعنى هذا أن نجيب محفوظ يؤكد البعد الجمعى للذاكرة .. إن التاريخ برمته متراكم فى الذات، وهى تعيش تجربتها الخاصة فى ظل هذه الشجرة المورقة التى تنشر ظلها . ولا أريد الدخول فى تفاصيل آليات الذاكرة الجمعية التى أصبحت محط اهتمام علماء النفس والاجتماع، ولكن الذى لاحظته فى كل من " ميرامار " و " يوم قتل الزعيم " هو أن نجيب محفوظ اختار " عامر وجدى " و " محتشمى زايد " فى الثمانين من العمر، لكى يزود كل منهما بهذه الذاكرة الممتدة التى تستطيع أن تحوى الحاضر والماضى فى نظرة شاملة.. أما جيل الشباب فلا ذاكرة لأبنائه سوى المآسى الشخصية التى لا تتجاوز محيطهم الفردى وجرحهم الذى ظلوا ينكأونه بكل قواهم وطاقتهم حتى نزف .. فكل من " عامر وجدى " و"محتشمى زايد" يستطيع أن يعيش الحاضر لأنه عاش الماضى، أما الجيل

الجديد فجردهم الإطار السياسى والاجتماعى والثقافى من ذاكرتهم القومية، فما قاله نجيب محفوظ ينطبق على قوى شخصيات الشباب بقدر ما ينطبق على الأنظمة الشمولية التى تجرد شعوبها من كل ذاكرة لكى تتم السيطرة الكاملة على الحاضر، ومحاولة تشكيل المستقبل .

أما رواية " أفراح القبة "، فتدور عقدتها حول الضغينة التى تبقى مستقرة فى قلب " طارق رمضان " ويظل لمدة سبعة عشر عامًا يجتر الرغبة فى الانتقام ممن تسبب فى محنته، ولكن .. الناس، والأوضاع تتغير، ولابد للذكريات هى أن تأخذ هذا التغير فى اعتبارها، فإذا ظلت الذكرى جامدة وتحجرت أضلت صاحبها، فعندما لقى صديقه الذى خانه وظل يحلم بالانتقام منه طوال سبعة عشر عامًا وجده قد تطور وأصبح شخصًا آخر، غير الذى يريد الانتقام منه، وجده قد تغير إلى مثل ما تغير إليه هو نفسه، ففقد الانتقام معناه، فلابد للذكريات أن تتشكل بأبعاد الذات الجديدة، بحيث تكتسب دلالة جديدة، وإلاَّ تسبب تحجرها تحجر الذات نفسها، وهذا ما يكتشفه " طارق رمضان " فى نهاية الرواية، ولكن بعد فوات السنين وفوات الأوان ! وهذه هى مأساته الحقيقية، لا طرده من جنة الحب ومن العمل والمسكن، فالمأساة هى بلوغ المعرفة بعد فوات الأوان .

وفى ضوء ما سبق يمكن القول إن هذه الشخصيات فى رواية "تعدد الأصوات" تبدو مزدوجة الشخصية أحيانًا تجمع بين التمرد والانحراف، أو بين التضحية والانحراف وخاصة عند شخصية الشبان .. وهذه الشخصيات تتحكم فى تكوينها عوامل ذاتية مثل : الوراثة، والتربية، والدين، .. وعوامل موضوعية مثل المستوى الاجتماعى والاقتصادى، لكنها تشترك كلها فى خاصية واحدة وهى غياب الوعى السياسى والرؤية النقدية والعلمية السليمة لواقعها .. وهذه الخاصية أكبر سبب مباشر فى مأساتها، ولهذا نجد الكاتب لجأ إلى تكافؤ توزيع الأدوار، نظرًا لغياب بطل سياسى ملتزم .. وأخيرًا فإنه ركز فى هذا النمط على مفهوم الطبقة الاجتماعية بدل البطل الفرد، وحاول من خلال رسمه لحياة هؤلاء الرواة أن يؤرخ لفترة من تاريخ المجتمع المصرى .

ثانياً : الحدث :

مما لاشك فيه أن حضور عنصر " الحدث فى العمل الروائى هو حضور كبير، بشكل أو بآخر، فالأديب يسعى لإيصال أفكاره للقارئ من خلال القصة المقدمة فى الرواية، التى لابد لها أن تكون مستمدة من حدث ذى مجموعة أحداث، ومهما كان حجم نوع ذلك الحدث، ومهما اختلفت طريقة تقديمه.. وهذا يجرنا إلى الحديث عن موضوع الرواية، ولاشك أن للرواية رسالة فهى تعيد خلق وبناء الظروف التى قادت إلى المأساة ـ عن طريق الفن، والتعبير عن الموضوع يتخذ شكل القصة story، والحبكة plot، التى صاغها الأديب بمهارة واقتصاد، والاقتصاد أمر بالغ الندرة فى الأدب العربى .

ومع أن عناصر بناء الرواية من حدث، ولغة، وشخصية، وزمان، ومكان، تشكل بمجموعها منظومة متلاحمة الأجزاء، ولا يمكن فصل بعضها عن بعض بسهولة، إلاَّ أن ارتباط الحدث بالشخصية يأخذ جانبًا أكثر خصوصية على ما يظهر من قول الدكتور طه وادى (1937–2008) الذى يرى أن الحدث يبقى شيئًا هلاميًا ما لم تشكله الشخصية، وترتبط به ارتباط العلة بالمعلول، فتكون عندها :

" الرواية = فعل (حدث) + فاعل (شخصية) "[75].

صحيح أن الحدث كان مركز الاهتمام الرئيسى لكاتب القصة، حتى نجحت الرواية الحديثة قبل قرنين فى تجاوز الثوابت النقدية التى حددها " أرسطو "، تلك الثوابت التى كانت بقية العناصر الفنية فيها تعتبر ثانوية بالقياس إلى عناصر العمل التخيلى، أى خاضعة خضوعًا تامًا لمفهوم الحدث[76]، غير أن اختلاف وجهة النظر النقدية تجاه الحدث التى تطورت بتطور موقف الروائى، لا يعنى بالضرورة التقليل من أهميته، خاصة أنه يمكن أن يرتقى بالرواية، إذا أحسن الكاتب استخدامه، بأن لا يقف من الحوادث عند السطح، بل يغوص إلى أعماقها ليكشف لنا عن السر الكامن وراءه .

وقبل التطرق للحدث فى تعدد الأصوات عند نجيب محفوظ، لابد من الإشارة إلى قضية مهمة، وهى أن الحدث الكبير لا ينتج عنه بالضرورة رواية كبيرة؛

فمسألة نجاح الرواية قد لا تتعلق كثيرًا بحجم أو نوع الحدث، أو بمقدار تطابقه مع الواقع، قدر تعلقها ببراعة الكاتب الروائى فى تقديمه وتطويره وتصوير انعكاسه على عناصر العمل الأخرى، لذلك يقول الناقد ألبيرس: " إن قيمة الرواية الجيدة ليست فى الموضوع بل فى الأسلوب "(77).

فى أغلب أعمال نجيب محفوظ ـ غير رواية تعدد الأصوات ـ تكون الرواية مبنية على حدث يبدو اعتياديًا وبسيطًا، ويتم رصده على مسار فردى، مثل تمرد "سعيد مهران" فى مواجهة المجتمع كما فى رواية " اللص والكلاب "، وخروجه من السجن بعد أربع سنوات للانتقام من الخونة، أو أزمة " عمر الحمزاوى" وبحثه عن معنى الحياة فى رواية " الشحاذ"، أو جمود " عيسى الدباغ " فى مجتمع متحرك فى رواية " السمان والخريف ".. وفى كل هذا يؤكد المفهوم الذى تمثله "الشخصية"، فالحدث صورة للإنسان المضطهد الذى تكالبت عليه ظروف عصيبة، تجمعت لتحيك خيوط مأساته الشخصية على كل المستويات ابتداءً من احتكاكه بالحياة العامة، وانتهاءً بالصراع الذى يؤدى إلى سقوطه فى النهاية .

أما فى رواية " تعدد الأصوات " فنجده فيها يختار أحداثًا كبيرة ومهمة فى تاريخ مصر الحديث بنى عليها هذه الروايات، فرواية " ميرامار " تقدم صورة للفترة التالية لثورة 23 يوليو 1952، وحين نشرت هذه الرواية عام 1967، كان قد مر على الثورة فترة زمنية بلغت عقدًا ونصف عقد تقريبًا، بحيث يستطيع نجيب محفوظ أن ينظر إلى الخلف قليلاً، وإلى الحاضر بل ويلقى ببصره إلى الأمام، فى محاولة لتقييم تلك الثورة، أو بالأحرى نتائجها، كما ترى من خلال عدد من الشخصيات التى مستها الثورة بإجراءاتها وقوانينها بشكل ما .

ذلك ما يبدو لأول وهلة أنه موضوع الرواية، ولكن إذا تأملنا الأمر بقدر أكبر من التعمق، اتضح لنا أن الأمر لا يتعلق بثورة واحدة حدثت فى عام 1952، بل بثورة أكبر وأطول عمرًا، يبدو أنها تمتد إلى الوراء أحيانًا إلى " سعد زغلول " وثورة 1919، وأحيانًا أخرى إلى " أحمد عرابى " وثورته من ناحية، ومن ناحية

آخرى مازالت مستمرة، إن لم يكن على مستوى الواقع ففى نفوس عدد من أبنائها .

فإذا حاولنا تصنيف شخصيات الرواية من حيث موقفها من " الثورة " بالمعنى العام والمحدد، لأدركنا أنه فى داخل نطاق المعارضة والتأييد هناك مواقف بعدد هذه الشخصيات، فآمن كل من " عامر وجدى " و " زهرة " بالثورة، عامر وجدى كان يحلم بها، ولكنه صدم ببعض نتائجها، أما " زهرة " فمن الشعب الذى يتوق إلى الحياة الطيبة، وإلى المعرفة، وإلى تحقيق الذات عن طريق العمل الشريف، لذلك كانت تريد أن تعيش الثورة، وكل من حسنى علام وطلبه مرزوق ناقم على الثورة فالأول؛ لأنها قضت على الثروات ورفعت من قدر ذوى الشهادات، والثانى لأنها أطاحت بثروته وتركته حائرًا غاضبًا، لا يتورع عن أن ينافق المؤمنين بها .. وكل من " منصور باهى " و " سرحان البحيرى " خائن للثورة، فكل منهما يخون الثورة بطريقة مختلفة، يخونها " منصور باهى" بعدم الثبات على المبدأ، وبخوفه وتردده، ويخونها " سرحان البحيرى " بانتهازيته، وعدم أمانته فى إخلاصه للثورة ولزهرة فى آن واحد .

ومن الصعب أن نتناول جميع مواقف الشخصيات السابقة من " الثورة " بالتفصيل الذى تستحقه، ومع ذلك فسنحاول تقديم بعض الأمثلة بما نستطيعه من إيجاز، موضحين كيف يعتمد نجيب محفوظ إلى جانب الحدث والحوار، على الأسلوب والصورة الفنية لرسم معالم الشخصية من خلال الحدث.

فعامر وجدى يعيش على ذكريات ماضية، ذكريات بطولة وكفاح من ناحية، وحب فاشل ونهاية حياة علمية مؤسفة من ناحية أخرى، وفى تيار شعوره تتتابع صور الماضى والحاضر، وتكثر الإشارة إلى الموت والتشبيهات التى تدل على الكبر والفناء، ويشغله التفكير فى الإيمان بالله وفى النهاية المتوقعة، على نحو ما نرى من تذكره كيف عامله رئيس التحرير الجديد بعد الثورة : " ذلك العجوز الذى يخفى جسده المحنط تحت بذلة سوداء من عهد نوح .

وقال من عينه الزمن الهازل رئيساً للتحرير :

– زمن البلاغة ولى، هل عندك عبارة تصلح لراكب طيارة ؟!. "[78].

وتتكرر صورة الشىء القديم كثيراً، وذلك من خلال إشاراته المتعددة لصديقته " ماريانا " من مثل قوله: " ماريانا إنك شاهد حىّ على أن التاريخ ليس وهماً من عهد الإمام إلى اليوم "[79]، و " ما أجمل أن نوضع فى متحف جنباً إلى جنب.."[80].. أما الماضى ببطولاته وآماله فتثيره فى نفسه " زهرة " بشبابها ونضارتها، وإيمانها بالثورة، فحين تقول عن طلبه مرزوق : " يظن نفسه باشا وقد مضى عهد الباشوات " ، يقول عامر وجدى : " وقع قولها من أذنى موقعاً غريباً، فدار رأسى فى دائرة سحرية قطرها قرن كامل"[81]، ومن خلال إعجابة الشديد بالزعيم " سعد زغلول " عن طريق تداعى الخواطر، فينتقل فكره من الباشا إلى الأفندى وإلى الفلاح، وإلى حدث من أيام سعد واعترافه بأنه فلاح واستماعه للشباب، فيقول:

" – عامر بك، كن شفيعى عند دولة الباشا .

وقلت للباشا :

– يا دولة الزعيم، ليس الرجل ذا كفاءة ممتازة، ولكنه فقد ابنه فى الجهاد، وهو جدير بأن يرشح عن الدائرة .

وافق على اقتراحى أسكنه الله أعز مكان فى جنته. كان يحبنى ويتابع مقالاتى باهتمام صادق . ومرة قال لى :

– أنت كلب الأمة الخافك .

كان رحمة الله ينطق القاف كافاً. وسمع بها بعض الزملاء القدامى من رجال الحزب الوطنى، فكانوا كلما رأونى صاح صائحهم : " أهلاً بكلب الأمة " .

لكنها كانت أيام المجد والجهاد والبطولة "[82].

أما حسنى علام، فإنه شاب فى الثلاثين من أسرة ريفية غنية، غير مثقف ويملك مائة فدان .. إنه آخر بقايا الإقطاع، وهو يؤيد الثورة فى الظاهر، ويقف

موقفًا غريبًا، لأسباب شخصية بحتة، إنه ناقم على أهله وطبقته، لذلك يناصر "الثورة" ظاهريًا، مع أنها قامت أصلاً للقضاء على نفوذه، ونفوذ طبقته .. وهذه المناصرة علامة على تشفيه فى طبقته أكثر منها علامة على اقتناعه العاطفى أو الفكرى بهذه " الثورة " .. وقد يساعد على هذا الفهم نفسه ما يقوله " حسنى علام " نفسه عن حبه وتعاطفه مع شخصية " طلبه مرزوق "، وهو من الإقطاعيين الذين أطاحت الثورة بثروته ونفوذه وتركته حائرًا غاضبًا فى مهب الريح، " ركب طلبه مرزوق معى لكى أوصله إلى فندق وندسور لمقابلة صديق قديم. إنه الشخص الوحيد الذى أضمر له حبًا واحترامًا. وهو يقوم أمام عينى كتمثال أثرى لملك قديم، دالت دولته وولى زمانه، ولكنه يحتفظ بكافة مزاياه الذاتية "(83).

إن التظاهر بقبول "الثورة " ومناصرتها، ودعوة الناس للمشاركة، وأخذ دورهم فى المسئولية من قبل حسنى علام، أمر يصر نجيب محفوظ على كشفه وفضحه باستمرار، ويمكن أن نتتبع هذه المناصرة الظاهرية من خلال النصوص والحوارات التى وردت على لسان " حسنى علام "، والوقوف عندها حتى نكشف مدى نقمته على هذه " الثورة " التى أطاحت بنفوذه ونفوذ طبقته الإقطاعية، ففى حالة غيظ وعدم استقرار يصور لنا " حسنى علام " موقفه من الحياة، فيعكس فلسفة اللامبالاة التى تكشف ذاتًا مهدمة لشخصية فقدت الأمن الداخلى، فيقول: "فريكيكو، لا تشغل بالك بأشياء تافهة - الخطأ أننى صادفت زمنًا عدوًا وأنا أحسبه الصديق، ولكنى سعيد بحريتى - لقد قذفت بى طبقتى إلى الماء والقارب يميل إلى الغرق، ولكنى سعيد بحريتى. لا ولاء عندك لشىء . سعادة عظمى ألا يكون لك ولاء لشىء. لا ولاء لطبقة أو وطن أو واجب. لا أعرف عن دينى إلاَّ أن الله غفور رحيم.. فريكيكو .. لا تلمنى "(84).

وعلى هذا الأساس، فإن موقفه من " الثورة " موقفًا غريبًا حقًا، لا يدل على اقتناع فكرى أو عاطفى، وفى إطار هذا المعنى نشعر بالتشفى الذى يعبر عن نفسه الموتورة، فيقول: "فركيكو .. لا تلمنى! ".

وجه البحر أسود محتقن بزرقة. يتميز غيظًا . يكظم غيظه . تتلاطم أمواجه فى اختناق يغلى بغضب أبدى لا متنفس له . ثورة . لم لا كى تؤدبكم وتفقركم وتمرغ أنوفكم فى التراب. يا سلالة الجوارى . إنى منكم وهو قضاء لا حيلة لى فيه . وقد عرفتنى ذات العين الزرقاء بقولها : "غير مثقف، والمائة فدان على كف عفريت " . وقبعت تنتظر ثورًا آخر "(85).

إن التمزق الذى يعيشه " حسنى علام " بحثًا عن ذاته، وعن حلول لمشكلاته، هو الذى يجعله يتحمس للثورة، ويعلن هذا الحماس صراحة فى وجه " عمه "، مع عدم التسليم به؛ لأن هذا الموقف يأخذ منه مأخذ الشك، وشعارًا لا يسلم به، يرفعه ضد كل من ضيعه وساعد على تمزقه نفسيًا، وهذا ما يكشفه " الحوار" الذى دار بينه وبين عمه :

" – من أين جاءك هذا الحماس للثورة ؟.

– هذا ما أعتقده يا عمى ..

– لا أصدقك ..

– بل صدقنى بلا تردد .

– ضحك ضحكة فاترة وقال :

– الظاهر أن اعتذار مرفت قد أطاح بعقلك !.

– فقلت باستياء :

– الزواج كان فكرة عابرة !.

– رحم الله والدك، أورثك عناده دون حكمته "(86).

وهو منافق ناقم يغالى فى مدح ثورة يوليو أمام النزلاء، ولا يتورع عن السخرية، ولكنه يكظم غيظه فى الحالات التى تتحرك فيها نفسه لمهاجمة الثورة فى وجه المنتفعين بها، مما يجعل هذه المناصرة تستحيل إلى شىء أقرب إلى الحذر والحيطة منه إلى الاقتناع، فيقول: " وكم أغرانى الغيظ بالهجوم على الثورة ممثلة فى شخص سرحان المنتفع بها بلا شك، ولكننى لم أستسلم

للتهور.. " (87)، ويقول فى موضع آخر : " كذلك لا يوجد فرد واحد غير متحمس للثورة . حتى طلبه مرزوق، حتى حضرتى. علينا بالحذر. سرحان منتفع ومنصور غالبًا مرشد، حتى العجوز فمن يدرى ؟ والمدام نفسها لا يبعد أن تكلفها جهات الأمن بنوع من المراقبة "(88).

إن فقدان شخصية " حسنى علام " للاهتمام بالحاضر؛ لأنه يذكرها بالهزيمة وضياع الأمانى، أضعف اهتمامها بالمستقبل، ولم يكن بوسعها إلاَّ العودة إلى الماضى، فراحت دماء الإقطاعيين تتيقظ فى نفسه، وعندئذ يملأه شعور بالاستعلاء، ويكاد موقفه يتحول إلى الموقف المضاد من الثورة، أو قل راح يظهر على حقيقته فى نقمته على الثورة: " ولكنى أكره الشعر كما أكره سيرة الشهادات وشعرت باستعلاء فارس تركمانى يعيش بين رعاع . حق قد صقل الحظ بعضهم . نفس الحظ الذى ينفخ شمعتنا لتنطفئ . وقلت لنفسى إن الثورة ظاهرة غريبة مثل الكوارث الطبيعية . وإننى كمن يستقل سيارة فارغة البطارية "(89).

وهناك شعور يصاحب هذه الكراهية هو التحدى، فعندما فاض الكيل يدخل " حسنى علام " فى مناقشة جدلية مع " سرحان البحيرى "، ومن ثم فقد ترجم هذا التحدى النفسى إلى معارضة نتيجة لضيقه بسرحان البحيرى، وليست نتيجة اقتناع متأصل فى نفسه بشىء ما، أو الرغبة الحقيقية فى الدفاع عن فكرة يؤمن بها : " كنت أكره سرحان من أول يوم . أجل قد تهبط كراهيتى له لدرجة الصفر فى الأوقات التى يفتح لى قلبه المطبوع على الألفة والمعاشرة، ولكن سرعان ما يرجع الحال إلى أصله . ولا دخل لزهرة فى هذه الكراهية فهى أتفه من أن تجعلنى أكره أو أحب إنسانًا . ربما لصراحته العمياء أحيانًا، وربما لإصراره على الإشادة بالثورة لمناسبة ولغير مناسبة، لذلك فكثيرًا ما أرغمنى على مجاراته ولو بالسكوت. وقد فاض بى الكيل مرة فقلت له :

- نحن مؤمنون بالثورة، ولكن لم يكن ما سبقها فراغًا كله .

- فقال بعناد مثير :

- بل كان فراغًا .

– كان الكورنيش موجودًا قبلها، كذلك جامعة الإسكندرية !.

– لم يكن الكورنيش للشعب، ولا الجامعة .

– ثم سألنى ضاحكًا، وبلا حقد ظاهر :

– خبرنى لم تملك وحدك مائة فدان على حين أن كل ما تملكه أسرتى عشرة فقط ؟

– فسألته وأنا أكظم غيظى :

– ولم تملك عشرة على حين لا يملك ملايين من الفلاحين قيراطًا واحدًا!!."[90].

أما " منصور باهى " الذى خان الثورة، فتسيطر على وعيه صور السجن، والنفى، والعفن، والمستنقع، والجحيم.. فهو يحس بالجحيم فى الداخل وفى الخارج، ويردد أقوالاً مثل : " العفن يجرى مع الهواء ولعله يصدر أصلاً من ذاتى" [91]، " وكنت على ثقة من أنى سأرد إلى الجحيم كما كنت "[92]، " إنى فى رأى أصحابنا جاسوس . وفى رأى نفسى خائن "[93]، " ووجدت رغبة طاغية تدفعنى إلى الحضيض كأنما الحضيض غاية منشودة تطلب لذاتها، أو كأنما الجحيم أمسى هدف الإنسان النهم إلى السعادة "[94]، " إنى أكره نفسى، هذا ما يجب أن أصارحك به، وعليك ألا تقتربى من رجل يكره نفسه "[95]، " هويت إلى الحضيض "[96]، كل هذه النصوص ـ وغيرها ـ تكشف لنا عن شخصية تتسم بالضعف والتردد والاضطراب فى كل ما تقول وتفعل .

ومعنى هذا، أن منصور باهى خائن للثورة، ولأستاذه " فوزى "، ولحبه الأول "درية" ، نتيجة للخواء، والضياع، وانعدام المعنى فى الحياة، ومن ثم تزداد محن منصور باهى الممزق بين الاتهام الظالم بالخيانة وشعوره بالضعف المشين حيال الواجب؛ لأنه لو كان رجلاً حقيقيًا لاستمر فى العمل، وكان مكانه معهم فى المعتقل، وهذا ما عبر به فى قوله للأستاذ " عامر وجدى" : " أن تؤمن وأن تعمل فهذا هو المثل الأعلى، ألا تؤمن فذاك طريق آخر اسمه الضياع، أن تؤمن وتعجز

عن العمل فهذا هو الجحيم "[97]، وما يؤكده ـ أيضًا ـ الحوار الذى دار بينه وبين "زهرة" : " وتم التفاهم على ضوء نظرة متبادلة، وأشارت بيدها كأنما تدعونى إلى المرح فقلت :

- هناك شخص ينغص علىّ صفوى .
- من هو ؟
- شخص خان دينه !.
- فحركت يدها مستنكرة .
- وخان صديقه وأستاذه !.
- واصلت حركتها الاستنكارية فسألتها :
- هل يغفر له الذنب أنه يحب ؟.
- فقالت مستفظعة :
- حب الخائن نجس مثله !!. "[98].

فى هذا الجو السوداوى، التعس المليء بالإحباطات، والاتهامات والتراشق بالكلمات الموجعة، يستعيد " منصور باهى " ذكريات حبه القديم لدرية التى أحبها قبل فوزى التى قالت له " إنك تبدو مترددًا فيسهل إساءة فهمك "[99]، وإذا بمنصور المثقل القلب بالأحزان، يستدرج درية ويستغل خواء حياتها، ويمعن فى التفنن فى غوايتها، وعندما تستجيب يتخلى عنها، ولا أحد يعلم سببًا لهذا الشر المجانى ! هل كان يريد الانتقام من أستاذه " فوزى " ؟ لم يكن هذا واضحًا، هل كان ينتقم من نفسه ؟ وما ذنب " درية " الحمقاء التى صدقته؟ هل كان شعوره بالهوان يدفعه إلى المزيد من الحضيض حتى يستريح ؟ ومتى كان الحضيض يأتى بالراحة ! فيقول : " ارتددت إلى الفراغ . نظرت فيما حولى كأنما أبحث عن غوث . متى يقع الزلزال ؟ متى تهب العاصفة ؟ وماذا قلت ؟ كيف قلته ؟ ولم ؟ أيوجد شخص آخر يتخذ منى وسيطًا له كلما شاء هواه ؟ وكيف يمكن أن أضع حدًا لذلك كله ؟ .. كيف يمكن أن أضع حدًا لذلك كله ؟ "[100].

أما " سرحان البحيرى " فهو خائن ـ أيضًا ـ للثورة ومبادئها، فهو شخصية طفيلية انتهازية، راحت تحقق مراكز سياسية متقدمة، الأمر الذى أصاب جهاز المناعة الشعبية بالشلل والانتهازية وأدى إلى تدهور نوعية الحياة، وهذا ما تعكسه فلسفة " سرحان البحيرى " الانتهازى فى مثل أقواله : " تطلعت إلى التعرف بهما ـ أى حسنى علام ومنصور باهى ـ بغريزة لا تنى عن الإكثار من المعارف والصحاب، ودائمًا تنظر إلى الوجه الجديد بعين صياد"[101]، "ياربى .. أريد أن أفيد وأن أستفيد فما عسى أن أصنع ؟"[102].

ونجيب محفوظ إذ يرصد المتغيرات الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية لسياسة " الثورة" فإنه يقدم شخصية الخائن الانتهازى كممثل حقيقى لها، كأنها كانت كامنة، ثم راحت تظهر وتتحرك عندما وجدت الأجواء المناسبة، وهو يرسم لها ملامح منفرة تتلاءم مع داخلها الشرير، وعالم الثراء الذى هى فيه؛ لأن كل علاقاتها تقوم على المنفعة فيقول ـ مثلاً ـ عن الحب: " وقد عرفت الحب فى الكلية ولكنى جئت متأخرًا فضاعت الفرصة. فرصة سعيدة كانت جميلة. وذات مستقبل وكريمة لطبيب تتدفق عليه أموال المرضى، ولكن ما فائدة " لو "[103]، ويقول عن طلبه مرزوق : " فقد كان من الطبقة التى علينا أن نرثها بطريقة ما"[104]، ويقول عن حبه لزهرة : " داخلنى حزن وتعاسة جعلت أقول متحسرًا : لو كانت من أسرة .. لو كانت على علم أو مال ! وانهمر من لسانى سيل من اللعنات"[105]، ويقول عن " علية " المدرسة: "أدركت أنها تبحث عن زوج . وزنتها بعقل بارد، قدرت المرتب والدروس الخصوصية، وتذكرت فى ذات الوقت يأسى المتزايد من زهرة، وفى أسرتها عثرت على إغراء جديد وهى ملكية والديها لعمارة متوسطة بكرموز .. وجدتنى أفكر فى الأمر بجدية "[106].

وحتى يبرز لنا الكاتب حقيقة كون تلك الشخصية نتاجًا لتفشى الرشوة، والاختلاس، والفساد، والقمع والإرهاب، حيث نقلتهم كل هذه العوامل والأسباب من واقع إلى آخر، فإن صفاته تتسم بالنفاق، والكذب، والوصولية، والتطلع إلى تحسين المستوى من أى وجه، والتطلع إلى الحياة الناعمة والانبهار بها، أو بتعبير

نجيب محفوظ السعى إلى " حب الحياة الطيبة الناعمة "[107]، لذلك يخون سرحان البحيرى كل ما يتعارض مع هذا التطلع والوصولية، فيقول: " الحب عاطفة يمكن معالجتها على نحو أو آخر . أما الزواج فهو مؤسسة، شركة كالشركة التى أعمل وكيلاً لحساباتها، له لوائح ومؤهلات وإجراءات . إذا لم يدفعنى من ناحية الأسرة درجة فما جدواه ؟ إذا لم تكن العروس موظفة على الأقل فكيف أفتح بيتًا جديدًا يستحق هذا الاسم فى زماننا المتوحش العسير؟!"[108].

وقد عرفنا فيما سبق كيف أن بعض هذه الشخصيات التى كانت تعمل فى الغالب فى مهن بسيطة، قد استطاعت جمع ثروات طائلة فى فترة قصيرة جدًا، بل إن بعضًا منها مارس اللصوصية مثل زين العابدين عبد الله فى رواية "الكرنك" غير أن ما هو أخطر من ذلك هو تمكينها من شغل مناصب لها خطورتها السياسية، وبصورة خاصة دخولها للبرلمان كممثلة للشعب، وهو ما فعله " سرحان البحيرى " انتخب عضوًا فى الوحدة المحلية، وانتخب عضوًا فى مجلس إدارة الشركة، ومسئولاً عن حل مشكلات العمال.. وكان يهيئ نفسه لعضوية مجلس الشعب[109]، وهذا ما جعل " منصور باهى " يصف " سرحان البحيرى " بقوله : " إنه التفسير المادى للثورة "[110].

وتبرز لنا خطورة هذا الوضع عندما نلاحظ المكر والخداع الذى تمارسه شخصية الانتهازى لتحقيق مطامعها المريضة، مقدمة مصلحتها فوق كل شىء، غير مهتمة أبدًا بمصير أى إنسان، إنها شخصية تمارس الهدم فقط ولا تعرف البناء، فتحكم بذلك بالموت على كل الأشياء الجميلة، مثلما فعل مع كل من : صفية، وزهرة، وعلية.. وهذا ما جعله يكشف عن خيانته لمبادئ الثورة، فيقول : " لم أكن أهتم فى أعماقى بالسياسة رغم نشاطى الموفور فيها.. قل فى الثورة ما تشاء، لا أنكر قوتها الشاملة، ولكن الشعب مات بموت الوفد ! "[111]، ويخونها بانتهازيته وعدم أمانته فى إخلاصه لها، ويظهر ذلك من خلال حواره مع طلبه مرزوق :

" – هل أدلك على عزاء حقيقى ؟.

– ما هو ؟.

– البعض يضيقون بالثورة، ولكن أى نظام يمكن أن يحل محلها ؟ ، فكر قليلاً أو كثيرًا فلن تجده خارجًا عن واحد من اثنين، فإما الشيوعية وإما الإخوان، فأيهما تفضل على الثورة ؟!.

قال بعجلة :

– لا هذا ولا ذاك !.

– فقلت وأنا أبتسم فى ثقة وانتصار :

– هذا هو يقينى، فليكن لك فى ذلك عزاء " (112).

إن شخصية " سرحان البحيرى " خير ممثل لنموذج الانتهازى، الخائن للثورة، وهى واحدة من أروع الشخصيات التى نجح نجيب محفوظ فى صياغتها، واهتمامه بها جعله يعطيها مساحة حضور واسعة، وكشف لنا عن عالمها الداخلى بواسطة " المونولوج " لنرى مقدار تفسخها، وضعفها، ومرضها، وحقدها، على كل شىء نقى وطاهر فى الحياة، إن " سرحان البحيرى " المغامر الانتهازى، الذى خدع ونافق الجميع، والكاذب فى كل شىء، شخص يريد أن يلوث الآخرين مثلما هو ملوث، وكانت نهايته منطقية بأن مات منتحرًا بعد كشف أمره فى عملية تدبير السرقة، وذلك تحقيقًا لقيمة العدل التى فقدت فى المجتمع، وهو ما سمح لأمثال " سرحان البحيرى " بالظهور والتكاثر، ولكن رغم خيانته للثورة يظل يغنى للثورة.. وعلى كل فقد خسر كل شىء؛ لأن روحه النفعية الانتهازية لم تحقق له أهدافًا على الإطلاق، لا فى مجال "الحب " ، ولا فى مجال المال، ولا فى مجال العمل السياسى، وقد انتهت حياته بالانتحار ـ أو أراد له نجيب محفوظ هذه النهاية لأمر ما ـ نتيجة ليأسه، فيقول: " اليأس يزحف بسرعة مذهلة، وخوف مثل الشيطان .. كنت يائسًا .. يائسًا .. يائسًا "(113).

وعلى عكس الرمزية التى غلف بها نجيب محفوظ انتقاده للعهد الناصرى فى رواية "ثرثرة فوق النيل"، جاءت رواية " الكرنك ": لتنتقد هذا العهد بشكل مباشر، فشخصياتها، قرنفلة، وإسماعيل الشيخ، وزينب دياب، وحلمى حمادة.. وغيرهم، هم شباب ـ باستثناء قرنفلة ـ آمنوا بثورة يوليو، وكانوا يعتقدون أن العسكر على صواب مطلق، لكنهم استيقظوا على واقع أليم، حين مروا بتجربة قاسية بعد أن اتهمتهم السلطة ـ ظلمًا ـ أنهم من " أعداء الثورة "، وحين قابلوا رجلاً يمثل الوجه الكريه للثورة وهو "خالد صفوان" الذى أمر بانتهاك عرض "زينب دياب "، وجلد "إسماعيل الشيخ"، وإجبارهما على أن يكونا عملاء للمباحث، يتجسسون على رفاقهم، خاصة " حلمى حمادة " الشيوعى، رغم أنهما لم يرتكبا شيئًا مخالفًا للقانون، فإسماعيل اعتقل لمجرد أنه تبرع بقرش واحد لبناء مسجد تابع للإخوان المسلمين، وزينب قبض عليها لأنها صديقته، وفى المرة الثانية اعتقلوهما بتهمة الانتماء إلى تنظيم شيوعى، وفى المرة الثالثة بتهمة خيانة الأمانة وهى التجسس لحساب المخابرات، وقد مات حلمى حمادة فى هذا الاعتقال الثالث تحت وطأة التعذيب .. وتعرض الرواية مواقف ونماذج مختلفة من البشر الذين يترددون على مقهى " الكرنك " من الثورة ومقارنتها بالعهد الذى سبقها، وتتطرق إلى عملية انتقاد الذات التى جرت عقب هزيمة يونيو 1967، وكان من نتائجها التخلص من " خالد صفوان " ، ولذا انتهى به الحال إلى الكفر بالاستبداد والظلم، والإيمان بالحرية، لكن نجيب محفوظ لم ينس أن يوضح على لسان شخصياته، الجوانب الحميدة للثورة، ومنها الاهتمام بالعدل الاجتماعى، والتعليم .

لقد صورت رواية " الكرنك " حالة الانتقال من الانتماء إلى الاغتراب بفعل صدمة قوية هزت الشخصيات، حين لم يشفع لهم انتماؤهم لثورة يوليو كأيديولوجية وتنظيم سياسى فى النجاة من وطأة التعذيب القاسى بغياهب السجون التى زج الثوار معارضيهم فيها، وحين حلت هزيمة يونيو كالطامة الكبرى على رءوس الجميع .. فإسماعيل الشيخ، الذى قامت الثورة وهو ابن ثلاثة أعوام، يظهر منذ البداية أن انتماءه الوحيد كان لهذه الثورة، ويكشف عن ذلك فى حوار مع الراوى :

"– لقد ظنك البعض شيوعيًا أو من الإخوان .

– فقال بيقين :

– لا هذا ولا ذاك، وانتمائى الوحيد كان إلى ثورة يوليو، أما الآن..

وجعل يهز رأسه صامتًا كأنما لا يدرى ما يقول، ثم قال :

– وقد عشت دهرًا وأنا أظن أن تاريخ مصر يبدأ بالثالث والعشرين من يوليو، ولم أتجه للبحث عما وراء ذلك إلاّ بعد النكسة "(114).

ويكرر " إسماعيل الشيخ " مسألة إيمانه بالثورة فى كل موقف يجد نفسه فيه بحاجة إلى الإفصاح عن شعوره هذا، فها هو يقول للمحقق" خالد صفوان" : " إنى مؤمن بالثورة، هذه هى الحقيقة الوحيدة .. "(115)، وتذهب " زينب دياب " فى الاتجاه ذاته حين لا تكل عن إعلان إيمانها بمبادئ ثورة يوليو، فتقول : " وقلت لخالد صفوان لم تشكون فينا ؟ ألا ترى أننا أبناء الثورة وأننا مدينون لها بكل شىء ؟ فكيف تتهموننا بالعداوة ؟ ! .. "(116)، حتى " قرنفلة" صاحبة مقهى الكرنك تقول : " لنحمد الله الذى أنعم علينا بالثورة "(117)، فى حين كان " عارف سليمان" الساقى بالمقهى، و" زين العابدين عبد الله " مدير العلاقات العامة، يقدسان الثورة أيضًا كل بطريقته ونواياه .

وهذا الانتماء جعل " إسماعيل الشيخ " يغض الطرف عن بعض السلبيات التى لمسها فى ممارسات الثورة، إذ إنها فى رأيه لم تكن أبدًا تنال من الإنجازات الكبيرة التى تتحقق، والأحلام العريضة التى يمنى الثوار بها الشعب، فها هو يقول لنفسه : " إن حياتنا تزخر بالآلام والسلبيات ولكنها فى جملتها ليست إلاّ النفايات الضرورية التى يلفظها البناء الضخم فى شموخه وأنها يجب ألا تعمينا عن العظمة فى تولدها وامتدادها.. هل عرفنا ما كان يعانيه ساكن الحارة فى القاهرة عندما كان صلاح الدين يحقق انتصاره الحاسم على الصليبيين؟، هل تخيلنا آلام أهل القرى عندما كان محمد على يكون إمبراطورية مصرية ؟ هل تصورنا عصر النبوة فى حياته اليومية والدعوة الجديدة تفرق بين الأب وابنه،

والأخ وأخيه، والزوج وزوجته، تمزق العلاقات الحميمة، وتحل العذاب مكان التقاليد الراسخة ؟ وبالمثل ألا يستحق إنشاء دولتنا العلمية الاشتراكية الصناعية التى تملك أكبر قوة فى الشرق الأوسط، ألا تستحق أن نتحمل فى سبيلها تلك الآلام ؟! "(118).

ولم يفقد " إسماعيل الشيخ " انتماءه للثورة رغم تجربة السجن التى مر بها، إذ كان يعتبر ما حدث له شيئًا عابرًا، لا يهيل أى غبار على مبادئ تلك الثورة، وهو لا يعدو عن كونه عيبًا فى التطبيق، فالراوى يسأل " إسماعيل" بعد اعتقاله وتعذيبه عن إيمانه بالثورة، فيقول له : " كثيرون يصبون غضبهم عليها باعتبارها سببًا من أسباب الهزيمة، ولكن الحقيقة التى يجب أن تعرف هى أنه لم تكن توجد فى حياتنا اشتراكية حقيقية، لذلك فإننى لم أتخل عنها وإن تمنيت أن أقطع الأيدى التى تطبقها، وذلك ما فطن إليه من بادئ الأمر حلمى حمادة.."(119)، ويؤكد "إسماعيل" موقفه هذا من خلال حوار يجرى بينه وبين حلمى الذى مر معهما بتجربة الاعتقال، فحلمى يقول له ولزينب :

"- إنى أعجب كيف أنكما مازلتما تؤمنان بالثورة !.

- فقال له إسماعيل :

- إن وجود الأمعاء بالجسم البشرى لا يقلل من جلال العقل "(120).

واعتقدت زينب بدورها أن ما حدث معها فى السجن لا ترضى عنه الثورة أبدًا، أى أنها كانت تسير - حتى هذه اللحظة - فى الاتجاه ذاته الذى سلكه إسماعيل، هو أن الخلل يكمن فى التطبيق وليس فى المبادئ، ومع ذلك تركت تجربة السجن ندبًا فى نفسيهما، وهو ما تصوره الرواية فى لحظة سقوطهما فى تجربة جنسية، قربت جسديهما، لكنها باعدت بين روحيهما، وأتت على جانب كبير من عواطفهما البريئة النبيلة، وكأن نجيب محفوظ يرمز هنا إلى تلوث النقاء الثورى الذى كان يميز تجربة الاثنين فى الماضى، وهو ما يحدده " إسماعيل " فى مقولة أثيرة : " وقد شاب إيماننا الثورى امتعاض راسخ، أصبحنا أكثر استعدادًا للإصغاء للنقد، انطفأ الحماس، تضاءلت الشعلة، أجل إن الإيمان الأساسى لم

يقتلع، ولكننا قلنا إن الأسلوب يجب أن يتغير وأن الفساد يجب أن يستأصل، وأن أعوان الساديين يجب أن يذهبوا، الثورة المجيدة أصبحت محاصرة.. "[121]، ومعنى هذا أن انتماء إسماعيل اهتز ولو قليلاً، عقب تجربة السجن التى تركت فى نفسه جرحًا نازفًا، حين وجد أن هذا الانتماء الشديد لم يشفع له بشىء، فالمحقق " خالد صفوان "، لا يصدقه إطلاقًا، ويقول له : " فى هذه الحجرة يجهر الإقطاعيون والوفديون والشيوعيون بإيمانهم بالثورة "[122]، وحين تؤكد له " زينب دياب " أنها من أبناء الثورة المؤمنين بها، يقول لها " خالد صفوان " : " تلك حجة 99% من أعدائنا ! "[123].

لكن الحدث الذى هز هذا الانتماء فى أعماق جميع شخصيات الرواية المؤمنة بالثورة، كانت هزيمة 5 يونية 1967، وهو ما يصوره الراوى بقوله : " الحق أننا لم نشك فى قوتنا. تداعت كثير من القيم أمام أعيننا وتلوثت أيدى لا حصر لها ولكننا لم نشك فى قوتنا . وإنه لتفكير لا يخلو من سذاجة ولكن عذرنا أننا كنا مسحورين، ومصرين على الأمل، وبدا أنه فوق طاقتنا أن نكفر بأول تجربة وطنية خالصة جاءت فى ختام سلسلة من عصور الذل والاستبعاد . ولبثنا متلهفين حتى استيقظنا على أعنف مطرقة صكت رءوسنا الثملة بنشوات العظمة "[124].

وقد كشفت الهزيمة كيف كان الناس منقسمين حول انتمائهم للثورة، ليس فى مصر وحدها، بل فى العالم العربى أجمع، فبعضهم كاد الحزن أن يقتله، والبعض الآخر انتابته شماتة فى انكسار العسكر، فى حين نادت الأغلبية بالثأر من العدو وهو ما يتضح على لسان الراوى حين يقول : " وأحرق الحزن قلوب الشعب البرىء، ولم يعد له من أمل فى الحياة إلاَّ أن يرد الضربة ويسترد الأرض، ولكنى أنصت هنا وهناك إلى قلوب تخفق بالشماتة والفرح، وبدأت أدرك أن الصراع ليس صراعًا وطنيًا خالصًا وأن الوطن ينزوى حتى فى أشد أحوال المحن فى خضم صراع آخر يحتدم حول المصالح والعقائد، وجعلت أراقب هذه الفكرة فيما تلى ذلك من أيام وأعوام حتى وضحت جوانبها وتعرت جذورها، فإذا بيوم 5 يونيه يستوى فى التاريخ هزيمة لقوم من العرب ونصر لقوم آخرين منهم أيضًا، وأنه

جاء ليهتك الستر عن حقائق ضارية، وليعلن حربًا طويلة المدى بين العرب أنفسهم لا بينهم وبين إسرائيل فحسب"(125).

كما أن الهزيمة جعلت الناس أكثر إدراكًا لحقيقة اجتماعية تمت إزاحتها قليلاً أمام تيار الثورة الجارف، وهى وجود تباين فى الرؤى والانتماءات الأيديولوجية لديهم، وهو ما يشرحه بجلاء المحقق " خالد صفوان " لرواد مقهى الكرنك، حين أصبح من زبائنه بعد فصله من العمل فى إطار حركة تطهير تمت عقب الهزيمة، حيث يقول " يوجد فى وطننا دينيون، وهؤلاء يهمهم قبل كل شىء أن يسيطر الدين على الحياة فلسفة وسياسة وأخلاقًا واقتصادًا، وهم يرفضون التسليم للعدو ويأبون المفاوضة معه ولا يرضون عن الحل السلمى إلاَّ أن يحقق لهم ما يحققه النصر نفسه.. ويوجد يمينيون من نوع خاص، يتمنون التحالف مع أمريكا وقطع العلاقات مع روسيا.. ويوجد شيوعيون - والاشتراكية فصيلة منهم - يهمهم - قبل كل شىء - الأيديولوجية وتوثيق العلاقات بروسيا، ويرون أن خير الوطن وتقدمه لن يتحققا إلاَّ من خلال الأيديولوجية ولو طال الانتظار "(126).

وعمقت الرواية رصدها للأثر الذى تركته الهزيمة على انتماء الناس للثورة من خلال ما حدث للشخصيات، وخاصة إسماعيل الشيخ، الذى اتجه فى أعقاب ما حدث فى 5 يونيه إلى دراسة تاريخ مصر الحديث، فى عملية نقد ذاتى ومقارنة بين ما حدث بعد الثورة وما كان يجرى قبلها، وهنا يقول إسماعيل : " إنى أعجبت بقوة المعارضة وحريتها وبالدور الذى لعبه القضاء المصرى، لم يكن العهد شرًا خالصًا وكان به عناصر فكرية جديرة بالاستمرار والنمو والازدهار، وكان التنكر لها من أسباب نكستنا "(127)، لكن إسماعيل لم يتوقف عند لحظة الانكسار التى أحلت بالناس فور تيقنهم من الهزيمة، بل واصل تعبيره عن انتمائه الوطنى، وتمسكه بجوهر الثورة فى صيغته المعدلة التى وقرت فى أعماقه بعد نقد ذاتى مرير، حين عبر عن إيمانه بمسلك الفدائيين، الذين هبوا فى حرب الاستنزاف، يعوضون بعض الخسارة التى ألحقتها الهزيمة بالكرامة الوطنية، واتصل بهم، وأعلن عن رغبته فى الانضمام إليهم، حيث " لا ترجع أهميتهم إلى أعمالهم

الخارقة ولكن مزاياهم الفريدة التى تمخضت عنها الأحداث، إنهم يقولون لنا إن الإنسان العربى ليس كما يعتقد الكثيرون ولا يعتقد هو فى نفسه، ولكنه يستطيع أن يكون معجزة فى الشجاعة إذا شاء "(128).

ويربط نجيب محفوظ بين الانحراف السياسى والانحراف الاجتماعى ربطًا محكمًا، فالاعتداء على "زينب دياب " انحراف سياسى، وعملها بالبغاء بعد ذلك انحراف اجتماعى، ولعل هذا يكشف لنا سببًا من أسباب انحراف بعض النساء أو الفتيات اللائى انحرفن اجتماعيًا نتيجة اعتداءات جنسية عليهن من قبل رجال لهم سلطة ونفوذ .. فزينب نموذج للمنحرفات من طبقتها وظروفها، وهذا ما يكشفه الحوار الذى دار بينها وبين الراوى :

"- فيم تفكرين الآن ؟.

- أيهمك حقًا أن تعرف ؟.

- الحق أنى لا أتصور أنك مستمرة فى ...

- وتوقفت رغمًا عنى ـ فقالت تكمل كلامى :

- ممارسة البغاء ؟!.

- فلم أنكر ولم أوافق فقالت :

- أشكر لك حسن ظنك .

- فلم أعلق بكلمة فقالت :

- إنى أمارس حياة متقشفة بكل معنى الكلمة .

- فتساءلت بفرح :

- حقًا ؟.

- أجل.

- وكيف حدث ذلك يا زينب ؟.

- سرعان ما حدث، بثورة مضادة، ونتيجة لقرف لا يزول .

- ثم تساءلت بحنان :

- أين أيام البراءة والحماس أين ؟! "(129).

وهكذا يرصد نجيب محفوظ سلبيات الفترة المظلمة من السلب والنهب من أموال الدولة استجابة لأطماع وطموحات البعض أو نتيجة تقصير الحكومة فى حق الموظفين، أو اقتداء نفر بغيرهم، ولا يفوته أن يرتب نكسة 67 على هذا الفساد.. ولعل المعاصرين للهزيمة يدركون صدق المؤلف فى أقواله ـ لقد استطاع من خلال الفن تصوير الواقع بدقة وذكاء دون تهويل.

وقد طافت رواية " أفراح القبة " بأمكنة وأزمنة مختلفة لتلتقط صورًا ومشاهد عديدة من حياة المواطنين، تعبر عن غياب العدل الاجتماعى، حيث لا يصل البعض، على ما يبذلونه من جهد جهيد، إلى حد الكفاية، الذى يعنى توافر حياة كريمة، يمتلك فيه الإنسان الإيواء، ويجد ما يقتات به من غذاء، وما يشفيه من دواء حين يداهمه المرض، وما يستر عورته من كساء، إلى جانب ما يروح به عن نفسه فى ساعات الضجر، فالنسبة لعدم امتلاك البعض للإيواء أو المسكن المناسب الذى يليق بالآدميين، يقدم لنا نجيب محفوظ حالة تتكرر كثيرًا فى حياة بعض الأسر، فشخصية " طارق رمضان" " لا يجد حجرة يقطن فيها ـ رغم أنه من أسرة كبيرة ـ، فيقول: " إنه يهيم بلا مأوى والغلاء يرتفع يومًا بعد يوم . "(130)، وهى حالة مشابهة لتلك التى عليها" كرم يونس " وعائلته إذ إن مرتبه لا يكفى للإنفاق، حتى يضطر إلى إيجار حجرة فى منزله لطارق رمضان :

"- مرتبى لا يكفى وحده للإنفاق على البيت .

- عندك إيجار حجرة رمضان .

- ولا هذا يكفى .. الدنيا نار "(131).

أما بالنسبة لعدم حصول البعض على اللباس المناسب، فإن الرواية تصور الحالة البائسة لزوجة كرم يونس " حليمة الكبش "، وذلك عندما ذهبت هى وزوجها إلى حضور ليلة افتتاح المسرحية، فيقول كرم يونس : " ذهبنا فى أحسن

صورة ممكنة ارتديت بذلة لا بأس بها واستأجرت حليمة ثوبًا ومعطفًا من أم هانى .. "[132]، وتقول حليمة الكبش عن نفس الموقف: " جاء اليوم الموعود.. قلبى يموج بالفرح والخوف ذهبت إلى الحمام الهندى.. أمدتنى أم هانى بفستان ومعطف وحذاء.. "[133]، أما طارق رمضان فإنه يصف المكان الذى يسكن فيه بعد أن طرد من منزل كرم يونس، فيقول : "غادرنا السيارة أمام الحارة بالقلعة. منعه من الدخول طفح المجارى. سرنا على طوار متآكل ونشوتنا تخمد تحت وطأة الرائحة الكريهة. هل يتواصل النجاح ويتغير الحال ؟ هل أتحرر من هذه الحارة الكئيبة وهذه المرأة الخمسينية التى تزن مائة كيلو؟! "[134].

وتقارن رواية " أفراح القبة " بين الترف الذى يعيشه قلة من الأغنياء والبؤس الذى يكدر حياة معظم الفقراء، فبينما يحوى بيت " سرحان الهلالى" مدير المسرح تحفًا وطنافس، وسيوفًا مذهبة، لا يوجد عند الفقراء إلاَّ البؤس، والمجارى الطافحة، والرائحة الكريهة، فهؤلاء الفقراء يعانون شظف العيش، فالوجوه شاحبة، تعلوها مسحة لون أصفر مقيت وباهت، والبطون منفوخة ليس شبعًا، وإنما مرضًا، والأقدام عارية لزجة بالجروح والأوساخ، جموع منهكة من المتسولين والمرضى والمجانين تصدم بهم فى كل زقاق، وفى كل حارة وشارع.. إنها بؤرة للوباء المميت، وهذا ما يعبر عنه الحوار الذى دار بين كرم يونس، وطارق رمضان، وعباس كرم يونس، الذى نقل لنا هذا الحوار :

.. ويقول طارق :

– لا يخدعك فقر الفقراء، فالبلد ملأى بأغنياء لا يدرى بهم أحد .

– فقال أبى :

– الهلالى يربح ذهبًا .

– فيضحك طارق قائلاً:

– طظ فى الهلالى وذهبه، حدثنى عن النساء وفائض البترول !.

– يعجبنى الجنون ولكننا عاجزون .

- وتدخلت قائلاً :

- كان أبو العلاء يعيش على العدس وحده .

- فصاح بى أبى :

- انقل هذه الحكمة لأمك !.

- وألوذ بالصمت وأنا أقول لنفسى " يا لهما من حيوانين "[135].

ولم تقف الرواية عند حد رصد مظاهر غياب " العدالة الاجتماعية "، بل ذهبت إلى شرح الأسباب التى تؤدى إلى هذا الوضع المختل، وحصرتها فى سوء توزيع العوائد المادية الناجم عن تنامى النزعة الاستغلالية لدى أصحاب رأس المال، واستغلال بعض الناس لنفوذهم ومناصبهم الرسمية فى جمع ثروات طائلة دون وجه حق، واختلاس أو نهب المال العام، والبطر الذى يصيب الأثرياء، فينفقون بلا حساب على السلع والملذات، وسط حالة من الاستسلام لنزعة استهلاكية، لا تقوم على حاجات حقيقية، وهذا نتيجة لغياب العدل : " لم نسجن فى بلد تستحق غالبيته السجن ؟ قانون مجنون لا يدرى كيف يحترم نفسه. ماذا سيفعل كل هؤلاء الصبية ؟ انتظر حتى تشهد هذه البيوت القديمة وهى تنفجر .. التاريخ يحزن لتحوله إلى قمامة "[136].

وكان من أهم هذه المظاهر " الغلاء " الذى يطغى على لسان معظم شخصيات الرواية، حيث جاء على لسان " كرم يونس " وهو يقول لابنه : " انتبه لحياتك .. عش الواقع .. قلة نادرة تظفر بمثل طعامك .. انظر إلى الجيران.. ألا تسمع عما يجرى فى البلد ؟ ألا تفهم ؟ من أنت ؟ .. .. "[137]، ويقول فى موضع آخر : " ما من زبون يجىء إلاَّ ويشكو الغلاء والمجارى الطافحة والطابور المهلك أمام الجمعية الاستهلاكية .. أبادله العزاء "[138]، وهذا ما جعل " كرم يونس " يصرخ مراراً وتكراراً لغياب العدل القانونى، حيث يعد العدل بمفهومه القانونى هو الركن الأساسى فى العدالة بمعناها ومبناها العام، إذ إن توافره يحافظ على مبدأ الاستحقاق والجدارة، إن كان مطبقًا، وفى الوقت ذاته، يحفظ للمجتمع إطاراً عامًا

ومرجعية حاكمة، تمنعه من التردى فى الجور والفساد، ومن هذا المنطلق يتعجب كرم يونس من موقف الحكومة، فيقول : " غبت عنها (أى عن الحديث مع زوجته) راجعًا إلى فكرة طالما أثارتنى وهى كيف تزج الحكومة بنا فى السجن من أجل أفعال ترتكبها هى جهارًا ؟ ألا تدير هى بيوتًا للقمار ؟ . ألا تشجع المواخير المعدة للضيوف ؟ إنى معجب بسلوكها، ولكنى ثائر على نفاقها الظالم "[139].

ويأتى قول " طارق رمضان " ليؤكد ما قاله " كرم يونس " حول نفاق الحكومة وذلك من خلال الحوار الذى يدور بينه وبين الممثلة " درية "، فيقول : " قطعت درية حديثها عن الغلاء .. ورجعت تقول :

- كان يجب أن يقودنا النصر إلى حياة أيسر .

- فقلت بسخرية :

- لا يحيا حياة يسيرة إلاَّ المنحرفون، لقد بات البلد ماخورًا كبيرًا، لم كبست الشرطة بيت كرم يونس وهو يمارس الحياة كما تمارسها الدولة ؟!.

- فقالت درية ضاحكة :

- نحن فى زمن القومية الجنسية !.

- إنى رجل منبوذ من أسرتى العريقة لانحرافى، فلم تحدق بى الخيبة ؟.

- أيها الخائب الأبدى الذى لم يجد إلاَّ أم هانى حقلاً لاستغلاله ! "[140].

أما " عباس كرم يونس " فإنه يتناول الغلاء من وجهة نظر إنسان مثالى، حيث يرى تأثير هذا الشىء البغيض على حياته الاجتماعية، وعلى حياته الفنية المفضلة عنده على كل شىء فى الحياة، فيقول : " وكان الغلاء يتصاعد غير مكترث بتقشفنا وآمالنا فحملنا على التفكير فى وسيلة جديدة لمجابهته .. ثم أقنعنى الحال بأنه لا مفر من الاستعانة بعمل إضافى إن أمكن.."[141]، أى أن هناك إلحاحًا على هذه الجريمة التى تعوق الفنان عن أداء رسالته، وهذه مفارقة، حيث يموت الفنان والفن، وكان يجب على الدولة أن توفر له كل الإمكانات حتى يتفرغ لهذه الرسالة، لذلك تطلب منه زوجته " تحية " أن يستعين بوالده حتى

يتفرغ لهذه الرسالة النبيلة، وهذا ما يكشفه الحوار الذى دار بينهما : " وأعرب عن آلامى من تلك الناحية، فتقول لى تحية :

– نادى قمار سرى جريمة فى نظر القانون، ولكن الغلاء جريمة أيضًا.

– فأسألها :

– هل تقبلين أن يقع ذلك فى بيتك ؟.

– لا سمح الله، ولكن أود أن أقول إن من الناس من يجدون أنفسهم فى محنة فيتصرفون كالغريق الذى لا يتورع عن فعل فى سبيل النجاة .

وقلت لنفسى إننى أتصرف كذلك الغريق، وإن لم أرتكب جريمة فى حق القانون، لقد ملأت وقتى بالعمل التافه فى سبيل اللقمة حتى جف عود الحياة الأخضر، أليس ذلك جريمة أيضًا ؟ "(142).

وفى هذه الرواية تغيب الأحداث البارزة التى من شأنها أن تشكل انعطافات حادة فى وعى الشخصيات باستثناء حدث " النصر " الذى " مرَّ كخبر "(143)، أو جاء على سبيل السخرية والتهكم، أو على سبيل التشبيه بين حالة العاشق الحزين وعبور القنال والنصر، " يقول لى سرحان الهلالى ضاحكًا :

– ما تصورتك قط فى صورة عاشق حزين .

– وهل تصورت ذات يوم أننا نعبر القنال وننتصر ؟ ! .. "(144)، .. إننا أمام شخصيات قلقة على ذاتها وعلى ظروفها الاجتماعية ، والاقتصادية، والفنية والفكرية، وتنتابها الهواجس المستديمة وتسعى لخلق حالة انسجام بين أجزاء ذاتها المتشظية والمتناقضة أحيانًا.. إن البحث عن معنى " الوجود " لا يزال همًا مسيطرًا على الشخصيات التى تحاول فيه فهم العالم والمجتمع وتناقضات ذاتها : " ما الفضيلة إلاَّ شعار كاذب يتردد فى المسرح والجامع.. كيف زج بى فى السجن فى زمن الشقق المفروشة وملاهى الهرم ؟ "(145).

تكمن المعضلة الأساس التى تطرحها الرواية، بدءًا بعنوانها ومرورًا بمآسى شخصياتها، وانتهاء بما آلت إليه من نهاية مفتوحة، فى فقدان القدرة على

استرجاع الأجزاء النابضة من الذوات، تلك الأجزاء التى تسربت بفعل الغلاء وغياب العدل الاجتماعى نتيجة " معاناته اليومية "[146]، إن الشخصيات تحاول مقاومة رتابة الحياة وقسوتها بالاتكاء على الحلم المرتجى، بعد أن غدت محاولة الاندماج فى الواقع الراهن أمرًا عسيرًا، حيث يلجأ، أو نتخيل " مصير الجيل الجديد فى نضال الإنقاذ.. "[147]، لأن هذا الواقع، بما يحويه من أساليب حياة، ونوعية هموم ناسه، لا يمكن أن يشكل حالة مهيأة لأن تذوب فيه شخصيات منهكة مشغولة بهموم الحياة اليومية. إن شيئًا أشبه بالصدفة أو بالحالة القدرية ـ كما أشارت الرواية ـ هو أن يحلم عباس بتحقيق ما عجز الواقع عن تحقيقه: "إنى أدمن الحلم كما يدمن أبى الأفيون ـ بالحلم أغير كل شىء وأخلقه. أكنس سوق الزلط وأرشه، أجفف طفح المجارى، أهدم البيوت القديمة وأقيم مكانها عمارات شاهقة، أهذب الشرطى، أسمو بسلوك الطلاب والمدرسين، أوفر الطعام من الهواء، أمحق المخدرات والخمر "[148].

وقبل نهاية الحديث عن هذه الرواية العظيمة، يبقى تساؤل وقفت عنده حائرًا، وهو : لماذا مات الطفل الوحيد فى هذه الرواية ؟ طفل عباس كرم يونس وزوجته "تحية" ؟ .. فى ظنى أن موت الطفل " طاهر " فى الرواية جاء مشروعًا لسببين : الأول: أن الوالد عباس كان لا يريد هذا الطفل، فيقول : " إنها ـ تحية ـ ملاك حقًا. وآى ذلك تصميمها الناجح على محق عاداتها السيئة التى شابتها فى عهد الأحزان .. وهى تحبنى بصدق، وقد تجلى ذلك فى حرصها على الإنجاب . ولم أكن أرحب به، وكنت أخافه على مواردنا المحدودة، وعلى حياتى الفنية المفضلة عندى على كل شىء فى الحياة، حتى الحب نفسه غير أننى كرهت أن أحول بينها وبين أمنيتها الأثيرة، وأبت أخلاقيتى الإذعان للأنانية "[149]، وبالتالى فوجود هذا الطفل يكون مصيره أشبه بمصير معظم الشخصيات المقهورة، فالظروف غير مهيأة.. لذا فالأمل غير موجود أو غير محقق !.

أما السبب الثانى، فإن موته يؤكد حتمية القدر الذى يؤمن به نجيب محفوظ، فهو العقاب للأب على أفعاله.. ولو افترضنا أنه عاش لكان مصيره مثل مصير

(جده كرم يونس أو أبوه عباس) فقبل المؤلف موته حتى لا ينشأ فى مثل هذه البيئة الفاسدة .. وبذلك استطاع المؤلف الواعى أن يكون كطبيب الأسنان فى علاج السوس، فى إزالة طبقة الجير من المجتمع ليقف أمام السوس الذى أخذ ينخر فى كل شىء ويجهز عليه.. فلم يعد أمامنا طريق ثالث، إما الخلع وتحمل آلام الخلع والفقد، وإما المسكنات التى بها يستكمل السوس النخر فى العظم حتى ينهار علينا البناء.. وهكذا قدم لنا نجيب محفوظ الحلين، ولكن بموت الطفل يرغمنا على الخلع والبتر حتى لا يتحمل غيرنا نخر السوس مثلما تحملت معظم شخصيات الرواية .

وفى رواية " يوم قتل الزعيم " يرى نجيب محفوظ أن " الانفتاح سقطة " ومن هنا تتخذ حبكة الرواية الطريق المعتاد فى الرواية، وهو تصاعد الأحداث منذ البداية حتى ذروتها فى النهاية.. ففى البداية يتم تقديم الشخصيات والمشكلة فى حركتها، ثم تتعقد الأمور حتى تصل إلى النهاية، إلاَّ أن عملية القص لا تتم عن طريق شخصية واحدة، بل عن طريق ثلاث شخصيات مشتركة فى الأحداث، وهى بذلك لا تشبه السباق العادى الذى يقطعه العداء وحده طوال مسافة السباق، بل تشبه سباق التتابع حيث يقطع كل عداء جزءًا من مسافة السباق، ويسلم الراية لزميله كى ينطلق بها .. أى أن العداء يقطع مسافة واحدة، أما القاص هنا فيتناوب مع زميليه عملية القص .

وهذه الطريقة تنقلنا مباشرة إلى أفضل موقع ممكن أن نطل منه على كل حدث بعينه، وهى تشبه طريقة العدسة المقربة التى تظهر المكان الذى يتحرك فيه اللاعب بالكرة إلاَّ أننا أحيانًا نرى الملعب كله من وجهة نظر اللاعب أيضًا .. وإذا كانت الأحداث تروى عن طريق أبطال الأجزاء أنفسهم إلاَّ أننا نحن صداها فى الأجزاء الأخرى التى يرويها الحاكيان الآخران، مما يعطى مصداقية للأحداث، ويضفى على الرواية نوعًا من الوحدة والترابط؛ لأن الأصل والصدى يؤكدان نفس الاتجاه وإن اختلفت زاوية الرؤية وبؤرة التركيز .

وهذا يعكس حسن اختيار الكاتب للطريقة التى يعرض بها مشكلته فى رواية تعدد الأصوات.. إنه ينتقى أو يبتكر أفضل الوسائل التى يرى أنها ستعير أفضل تعبير عن الرسالة التى يريد إرسالها إلى قارئه .. ففى البداية يقدم الجد " محتشمى زايد " فى إيجاز مشكلة "علوان حفيده"[150]، ليتلقى الحفيد الكرة ويتقدم بها ونعرف مشكلته بتفصيل أكثر وبإحساس من يعانى المشكلة فعلاً[151]، ثم تتلقف " رندة " الكرة وتمضى بها إلى الأمام، حيث تعكس لنا أثر مشكلة " علوان " فيها هى فتور عاطفته تجاهها وقبلته الفاترة، وتحكى لنا ـ من الموقع ـ تذمر الأسرة من طول فترة الخطبة[152]. وتسير باقى الأجزاء على هذا المنوال، وهو تبادل الكرة بعد أن يقطع بها كل لاعب المسافة التى تقع فى دائرته، وبحيث تشق الشخصيات طريقها بالطول لكى تكسب أرضًا، وتصل فى النهاية إلى الهدف حيث يكتمل بناء الرواية، والشخصيات الثلاث تمثل أجيالاً مختلفة: محتشمى زايد ممثلاً للجيل القديم الوفدى الذى عاش ثورة 1919، وفى الوقت نفسه، فهو أقرب الشخصيات إلى نفس " نجيب محفوظ" إنه كـ " عامر وجدى " الصحفى الوفدى فى رواية " ميرامار " .. إلغاء جيل الوسط، وإحالته إلى أشباح ثانوية فى الرواية، إذ يشغل كل وقته بالعمل الإضافى، ويجعل مشاركته فى الأحداث معدومة، فلا صوت له ولا فعل، (وهذا الجيل يتمثل فى والدى كل من علوان ورندة)، وعلوان فواز ورندة سليمان يمثلان الجيل الجديد بكل ما يحمله من متاعب، وبكل ما يشعر به من إحباطات !.

لذلك ينظر الجد " محتشمى زايد " إلى الحاضر بعين الماضى، ومن ثم نجده يحس بوطأة المتاعب والمعاناة التى يعيشها حفيده " علوان " مع " رندة " خطيبته، ويشاهد متغيرات الواقع وتأثير هذه المتغيرات فى السلوك الفردى المتمثل فى حفيده الوحيد فيقول : " أرجع إلى حجرتى وأضىء مصباحها أيضًا فأرى حفيدى مستغرقًا فى نومه لا يبدو منه إلاَّ وسط وجهه بين حافتى الغطاء والطاقية . ما باليد حيلة . على أن أخرجه من دنيا الراحة إلى الجحيم. وأهمس بقلب مفعم بالعطف عليه وعلى جيله "[153]، وعلوان ورندة ينظران إلى المستقبل بعين

الحاضر، فيجدان أن المستقبل مظلم ومعتم، وأنه لا بارقة أمل؛ لأن الحاضر يسير على نفس الوتيرة، وكل يشعر بالمعاناة، من لم يعشها فى الماضى، ومن يعيشها فى الحاضر " كيف حاق بنا هذا الضياع ؟ إنى مسئول مطارد تحاصره التساؤلات. وهى جميلة ومطلوبة وأنا قائم مثل السد فى طريق حظها. نظرات والديها المتعضة لا تفارقنى .. أكاد أسمع ما يقال من ورائى . فوق ذلك تهيم أحلام الإصلاح . تجىء من فوق أو من تحت .. بقرارات أو بانتفاضات. معجزة العلم والإنتاج . لكن ما الحل مع ما يقال عن الفساد واللصوص ؟"[154].

ومع حركة الأحداث والشخصيات تلمع ومضات كاشفة تعكس مشاعر وأحاسيس ووجهة نظر الكاتب، إلاَّ أن نتيجة الصراع بين أفكار الكاتب وأحاسيسه وتعبير الشخصيات عن تلك الأفكار والأحاسيس فى سياق حركتها وتفكيرها تكون عادة فى صالح الشخصيات حتى أنه يصبح من الصعب إثبات أن تلك هى أفكار وأحاسيس المؤلف أو أنها أصابعه، فإذا كان نجيب محفوظ يرى أن الانفتاح سقطة ، وأراد أن يعبر عن هذا الرأى فهو ينتقى الشخصية وينطقها بهذا التعبير فى المكان المناسب .. فهو يختار " علوان " الواقع فى موقف صعب لا يستطيع نتيجته أن يشق طريقه فى الحياة كما يرغب، والذى يرى أن اللصوص تعمل تحت شعار الانفتاح ليقول : " أسرتانا سقطتا معًا فى حفرة الانفتاح.. "[155]، فليس بالمستغرب - إذًا - أن ينطق " علوان " بهذه الإدانة للانفتاح، وحتى عندما ينطقها فهو لا ينطقها مجردة، بل محددة والمعنى بها أسرتا علوان ورندة .

وربما كان أقرب الأجزاء إلى منطقة صوت المؤلف هو استهلال " محتشمى زايد " للقسم السادس حين يقول : " إنه لا يحب الظالمين " ما هذا القرار أيها الرجل ؟ ! تعلن ثورة فى 15 مايو ثم تصفيها فى 5 سبتمبر ؟ تزج فى السجن بالمصريين جميعًا من مسلمين وأقباط ورجال أحزاب ورجال فكر. لم يعد فى ميدان الحرية إلاَّ الانتهازيون، فلك الرحمة يا مصر.. ومن كان فى هذه أعمى فهو فى الآخرة أعمى وأضل سبيلاً .. ترى ماذا تخبئ أيها الغد ؟.."[156].

ينجح المؤلف هنا فى التخلص من صوته لتتحدث الشخصية بصوتها، فليس من الصعب أن نعرف أن القائل هو " محتشمى زايد " ، فهو الوحيد فى الرواية الذى يضمن أفكاره آيات من القرآن الكريم، فهو ينتظر الموت ويتقرب إلى الله.. ثم إنه ثائر ـ دائمًا ـ على " الرجل"، ويرجع وضع حفيده اليائس إلى سياسة ونظام حكمه، ثم إن أسئلته الثلاثة ـ وهى ليست أسئلة بقدر ما هى شكل من أشكال الاحتجاج والاستنكار ـ تدخل فى نطاق وإطار أفكاره وميوله ومواقفه التى تعرفنا عليها منذ بداية الرواية.. والجملة قبل الأخيرة هى تعليق وتفسير لمضمون الأسئلة الثلاثة يتسق معها . والدعوة لمصر بالرحمة ـ بعد هذا كله ـ دعوة منطقية.. ثم تأتى الجملة الأخيرة آية من القرآن الكريم فى تداع طبيعى يتفق مع تكوين "محتشمى زايد" الوجدانى الذى عرفناه ، ثم يأتى السؤال الرابع والأخير ليعبر عن الخوف من المجهول !.

ثالثًا : الزمان :

يعنينا هنا تناول العلاقة بين الحكى والسرد، أو القصة والخطاب؛ لأن هذه العلاقة تكشف عن أنماط النظام المستخدم فى رواية تعدد الأصوات التى ندرسها والزمان بهذا المفهوم عنصر فاعل وأساسى كحال بقية العناصر المكونة للعمل الروائى، حتى يمكن القول إنه مسئول إلى حد بعيد عن تحديد الصورة النهائية للرواية، ولا يمكن فى أى حال من الأحوال التقليل من أهميته، وهو ما يقول عنه " إدوين موير " : " كيف يمكن للزمن أن يكون تابعًا أو ثانويًا، فى حين أن كل رواية تسجل بالضرورة مرور الزمن"[157]، وبهذا المعنى يصبح من المستحيل تصور قصة أو رواية خالية من زمان ما، ماض، أو حاضر، أو مستقبل .

إن " الزمان " يثير فى الذهن مفهوم الحركة والتغير، ولكن كيف ستكون حركة الزمن نفسه؟ وقبل الشروع بتوضيح الإجابة عبر تحديد الزمن فى تعدد الأصوات عند نجيب محفوظ، لعله من المفيد الإشارة إلى وجود أكثر من صورة للزمن فى السرد الروائى، كما حدد ذلك النقد الروائى الحديث، فهناك زمن للقصة، وزمن للكتابة، وزمن آخر للقراءة. وقد فرق " تودوروف " بين ما أسماه بـ " زمن القصة "

المتعدد الأبعاد، و " زمن الخطاب " الذى وصفه بالزمن الخطى، وأشار إلى أنه من الممكن أن تجرى أحداث كثيرة فى وقت واحد فى القصة، دون أن يكون الخطاب ملزمًا بعرضها عرضًا نسقيًا متتاليًا، على الرغم من كون الخطاب يتحمل مسئولية ترتيب الأحداث، وذلك لأن إعادة تشكيلة لها تخضع لمبررات فنية وأغراض جمالية(158).

وليس من شك أن فلسفة نجيب محفوظ تعتمد فى المقام الأول على خط الزمن.. فالزمن لديه هو الحقيقة الأزلية الوحيدة التى تتحكم فى كل الجزئيات حوله، وهى " الترمومتر" الواضح والقاطع على أن يمضى كالسهم إلى الإمام ولا يتوقف أبدًا، وهذا الاطراد إنما يحمل فى حركته دلالته؛ فالزمن يمضى فى إطار التطور، والتطور لابد وأن يترك بصمات التغير على كل ما عداه، ومن ثم فإن التغيير عند نجيب محفوظ لابد، وأن ينتهى به إلى المدى، يعنى الاقتراب من النهاية.. والنهاية تبدو فى أمرين، إما تقترب من حافة الهاوية، إذا كانت المقدمات تؤكد السير فى طريق الشر، وإما تقترب من بارقة الأمل، إذا كانت تشير فى تطورها إلى طريق الخير؟ فالطريقان مرهونان بعنصر المضى والاستمرار دائمًا.

وهذه الصيرورة سمة أساسية فى أعمال نجيب محفوظ، ومن ثم فإنه يهتم بكل ما من شأنه أن يسهم إيجابيًا فى خدمة التتابع الزمنى فى أعماله، ويحرص حتى تتضح بنية الزمن، على تحديد الفترة الزمنية التى قطعتها الأحداث، فرواية " ميرامار " تبدأ حوادثها فى الخريف، وتنتهى فى صباح العام الجديد، فهى فترة قصيرة لا تزيد على ثلاثة أشهر.. وهذا الضيق الزمانى ينفى، عنصر التغير فى الرواية، حيث لا تتيح الرقعة الزمانية مساحة كافية لكى تتغير الشخصيات وتتبدل من خلال الفعل وتطوره، وهذا ما جعل " ماريانا " تحدد لنا بداية الأحداث حيث تقول لعامر وجدى عندما جاء للإقامة فى البنسيون: " أتجيء بعد زوال الصيف؟.. "(159)، وتحدد النهاية أيضًا من خلال الحوار الذى دار بين "ماريانا" و"طلبه مرزوق" :

"- تقول ماريانا :

- أول ليلة رأس السنة تمر بى وكأنها ليلة مأتم .

- فقال طلبه مرزوق بحزم :

- إياكم والعودة إلى حديث الهم والكدر .

... ...

- فرفع طلبه بأصابعه كأنما قد تلقى فكرة جديدة سعيدة وقال :

- ماذا يمنعنا من الاحتفال بليلة رأس السنة ..

- فقلت بدهشة :

- ماذا يمنعنا !.. ياله من قول مضحك .

- تجاهلنى .. وقال لماريانا :

- استعدى يا عزيزتى .. سنسهر معًا كما اتفقنا !.

- تشكت المرأة قائلة :

- أعصابى .. أعصابى يا مسيو طلبه.

- فقال :

- لذلك أدعوك للسهر "[160] .

ورواية " الكرنك " ـ كما قلنا ـ رواية حزينة، إنها شاهد على عقد الستينيات الملىء بالإيجابيات والسلبيات معًا، وهى مرثية العمر الجميل ـ إذا استخدمنا عبارة الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى (1935-) ـ وهى تؤكد دور نجيب محفوظ كضمير مصر الحديثة، فهى تبدأ من عام 1965، حتى عام 1970، ومرورًا بوقوع هزيمة 1967، وأثر الهزيمة فى نفوس الشبان بوجه خاص، لذلك تحدد بداية الرواية بقول الراوى : " ولكن مضى على الثورة ثلاثة عشر عامًا أو يزيد فآن لها أن تستقر على نظام ثابت "[161]، وتحدد نهاية الرواية بالإفراج عن "خالد صفوان" بعد اعتقاله فى حملة التطهير أيام النكسة، وهذا ما يحدده

الحوار الذى دار بين إسماعيل الشيخ والراوى، فيقول : " وسرعان ما همس إسماعيل الشيخ فى أذنى:

- أرأيت الرجل الغريب عند المدخل ؟ .. انظر إليه :

- وكان قد لفت نظرى كأى غريب يطرأ على المقهى، فسألته :

- ما له ؟.

- فأجاب بصوت متهدج :

- إنه خالد صفوان !.

- فاجتاحنى الذهول وغمغمت :

- خالد صفوان !.

- دون غيره.

- هل أفرج عنه.

- انقضت مدة سجنه وهى ثلاث سنوات ولكن أمواله مصادرة .. "(162).

أما رواية " أفراح القبة " فإن أحداثها لا تتجاوز شهرين، وهى أيضًا تبدأ فى الخريف، حيث يقول طارق رمضان : " سبتمبر، مطلع الخريف، شهر التأهب والتدريب.. "(163) ، ويقول كرم يونس : " الخريف نذير فهل نتحمل برودة الشتاء " (164)، وتقول حليمة الكبش : "لا أحب الخريف لولا أنه يقربنا من ليلة الافتتاح .. " (165) ، هذا إذا ما علمنا أن أحداث الرواية لا تتجاوز أسبوعين بعد ليلة الافتتاح لمسرحية أفراح القبة، وقد حدد لنا الكاتب على لسان "طارق رمضان" الصوت الأول فى الرواية والعدو القديم لصاحب المسرحية أن " ليلة الافتتاح 10 أكتوبر "(166) .

وتبدأ رواية " يوم قتل الزعيم " فى شتاء عام 1980، وتنتهى فى 6 أكتوبر 1981، بحادث المنصة واغتيال السادات، فيقول " محتشمى زايد " : " نوم قليل وفترة انتظار ثملة بالدفء تحت الغطاء الثقيل .. "(167)، وتحدد " رندة " نهاية الرواية بقولها : يا للفظاعة. ألا توجد وسيلة إلاّ القتل ؟ وما ذنب زوجته وبناته ؟

لست من أنصاره ولكنه لا يستحق هذه النهاية . إنه يعيدنى إلى المشكلات العامة بعد طول انغماس فى مشكلاتى الخاصة. القتل كريه والله لا يحبه "(168).

أما رواية " قشتمر " فإنها رحلة فى الذاكرة بحثًا عن الزمن الضائع.. ذلك أن الذاكرة - طالما أنها تعمل - هى وحدها القادرة على خداع الزمن وقهر حركته المطردة، فالإنسان فى الحياة ينهزم من تحالف الزمان والمكان، ولكنه فى الذاكرة ينفرد بالزمان فيقهره ويعيش بين صور فتوته وسعادته، فى حين أن حاضره الزمانى - المكانى يجثم عليه بواقع الشيخوخة والبؤس؛ لأنه " كلما ضن الحاضر بنبأ يسر هرعنا إلى الماضى نقطف من ثماره الغائبة. نفعل ذلك رغم وعينا بما فيه من خداع وكذب، وعلمًا بما أترع به الماضى من سلبيات وآلام ولكننا لا نستطيع أن نرد النفس عن الاستمتاع بذلك المورد الملىء بالسحر والسراب"(169).

وهذه الرواية تمثل كشف حساب دقيق يقدمه الكاتب عن جيله، مرتبطًا بمسيرة وطنه قرابة سبعين عامًا هى عمر الصداقة بين هؤلاء الأصدقاء، حيث " بدأ التعارف عام 1915 فى فناء مدرسة البرامونى الأولية . دخلوها فى الخامسة وغادروها فى التاسعة. ولدوا عام 1910 فى أشهر مختلفة، لم يبارحوا حيهم حتى اليوم وسيدفنون فى قرافة باب النصر. تضخمت جماعتهم بمن انضم إليهم من الجيران، جاوزوا العشرين عدًا، ولكن ذهب من ذهب بالانتقال من الحى أو بالموت، وبقى خمسة لا يفترقون ولا تهن أواصرهم، هؤلاء الأربعة والراوى. التحموا بتجانس روحى صمد للأحداث والزمن، حتى التفاوت الطبقى لم ينل منه.. إنها الصداقة فى كمالها وأبديتها .. الخمسة واحد، والواحد خمسة "(170).

ويحدد الكاتب نهاية الرواية باحتفال الأصدقاء الخمسة بمرور سبعين عامًا على صداقتهم، وهذا ما يكشفه الحوار التالى :

" وقال لنا صادق صفوان يومًا :

- أقترح أن نحتفل بمرور سبعين عامًا على صداقتنا الوطيدة .

وضممنا الاقتراح إلى صميم قلوبنا .. وقال حمادة :

- لنحتفل به فى خان الخليلى .

فقال طاهر عبيد :

- العوامة أفضل .

- ولكن إسماعيل قدرى قال :

- بل فى قشتمر، فنحن وصداقتنا وقشتمر كلٌّ لا يتجزأ "(171).

يؤكد هذا التفسير للضيق الزمانى النفى لعنصر التغيير فى رواية تعدد الأصوات؟ حيث لا تتيح الرقعة الزمانية القصيرة مساحة كافية لكى تتغير الشخصيات وتتبدل من خلال الفعل وتطوره.. وهذا التقلص الزمانى له دلالة مهمة فى رأيى؛ حيث إن العصب الأساسى لتعدد الأصوات ينطوى على عقدة بوليسية، والرواية البوليسية عامة لا تتعدى بضعة أيام تقترف فيها الجريمة ويعمل المخبر على اكتشاف القاتل، كما تعتمد هذه الرواية ـ أيضًا ـ على اختلاف الروايات المتعددة، للحدث الواحد الذى يمكن المخبر من استقراء الحقيقة من ثناياها .. ويبدو لى أن " نجيب محفوظ " لجأ إلى هذا التقليد الساخر للرواية البوليسية باستخدام الروايات المختلفة للحدث نفسه من منحنى ساخر، حيث تطرح رواية " ميرامار" لغز مقتل سرحان البحيرى(172)، وتناقش رواية " الكرنك " قتل حلمى حمادة(173)، وتبحث " أفراح القبة " دوافع انتحار "عباس كرم يونس" (174)، وتطرح رواية "يوم قتل الزعيم " دوافع اغتيال ـ أو قتل ـ الزعيم، وتحديد المسئول الحقيقى عنها(175)، ولا شك أن العقدة البوليسية فى نهاية المطاف محور رواية تعدد الأصوات، ولكنها تعطينا مؤشرًا لقراءتها، وهذا المؤشر هو وظيفة تعدد الأصوات فى هذا السرد الروائى.

وربما كان من سلبيات " المحقق " فى هذه الجرائم أنه كان يريد أن يخضع " الزمن " لحدود الواقع المباشر مثلما يخضع أمامه " المكان " بحدوده التى لا تتعدى مساحة البنسيون، أو المقهى،أو المسرح، أو العمارة، .. ربما لأنه فى حاجة

إلى أن ينهى تحقيقه فى وقت محدود، وإلاّ لذاب فى متاهة الزمن واللاجدوى، وهو ما حدث له بالفعل فى كل ما سبق عندما استسلم لعجزه عن اكتشاف الحقيقة فى عالم تحكمه الأهواء والمطامع والانتهازية والوصولية .

ومن المدهش أن الشخصيات جميعها لم تهتز أمام " المحقق " كما هو متوقع فى هذه الحال، ولو من بعضها على الأقل - التى تجابه موقفًا كهذا - وربما يكون هذا عيبًا فنيًا - وإن كان تبريره بأننا لسنا أمام رواية تقليدية .. إن كلاً منهم يظهر أمامه بمظهر عادى، إن لم نقل بمظهر هادئ تمامًا، قادرًا على المواجهة أو لا يخافها، فهل يقال إن ذلك نابع من اقتناع كل منهم ببراءته وحده، أو أنها جرأة المذنب ومهارته المكتسبة من قبل، ولا مبالاته السائدة؟! فكم من أشياء وقيم وأحلام وحياة تختفى وتضيع على طول وعرض الحياة، وتفلت منهم وتذوب فى معاناة الواقع المرير ! فماذا يجد لو اختفت حياة أحد بطريقة غامضة وغير مألوفة ؟ ! ربما تجمدوا من كثرة دوران المألوف وغير المألوف فى طاحونة الحياة التى تتكرر بالأمل المفقود والحقائق الضائعة، وربما يقال إن كل شخصية كانت تلعب دورها بكامل وجودها - بصرف النظر عن الاهتزاز أو الارتباك المنتظر أمام المحقق أو وكيل نيابة فى العرف الاجتماعى . .

إن الشىء الأكثر إثارة للاهتمام هو أن الشخصيات تعطى انطباعًا بأن وجودهم بأسره متورط فى " الفعل " الذى أفلت سره من بين يدى " المحقق "، وأن كل واحد منهم مقيد بالآخر فى أعماق وجوده، وهذا ما يسبب التصادم فيما بينهم - سواء أكان مباشرًا أم غير مباشر - كما لو كان كل منهم هو الجلاد والضحية.. إن هذا النمط المهم يعكس ضرورة البحث وعبثه، وضرورة التفكير وعبثه، وضرورة الاتصال واستحالته، وضرورة الوهم وزيفه، وضرورة الحقيقة واختفائها، وضرورة الكشف عن عورة غير مستورة .

وهكذا تتقلص الفترة الزمنية فى رواية تعدد الأصوات، وتعكس واقع المجتمع المصرى فى الفترة المحددة، أى السياق التاريخى لأحداث الرواية، ولكن الماضى

ماثل فى هذه الروايات دائمًا عن طريق استرجاع الذكريات، فمن ذكريات عامر وجدى حيث يقول : " أجلت البصر فى الجدران المنقوش عليها تاريخها . هاك صورة الكابتن بقبعته العالية وشاربه الغزير فى البدلة العسكرية، زوجها الأول، ولعله حبيبها الأول والأخير، الذى قتل فى ثورة 1919. وفى الجدار المقابل وفوق المكتبة صورة أمها العجوز. وكانت مدرسة . على مرمى البصر فى الصالة فيما وراء البرفان صورة الزوج الثانى ملك البطارخ وصاحب قصر الإبراهيمية ، أفلس ذات يوم فانتحر "(176).

ومن خلال هذا " الاسترجاع " يستطيع القارئ أن يعرف سبب النفى والهروب، وسبب وضعية " عامر وجدى " فى هذه الحالة البائسة المهزومة، التى تحاول شرح ما أصابها، أو ما ابتدأت به الرواية، فالهروب ليس فقط سياسيًا، بل هو هروب من كل شىء من الرفض الذى منى به من والد محبوبته، ومن تنكر التلاميذ للأساتذة، ومن الأوضاع السياسية المتردية التى تطحن بعضها بعضًا والتى يدعى أصحابها الأفكار الثورية، وما هى إلاَّ انقلابات سياسية، وتغليب المصالح الذاتية، كل هذا يؤدى إلى هروب الإنسان ونفيه، وتحويله إلى هارب لا يعرف مصيره .. فوظيفة الاسترجاع هنا إضاءة ماضى الشخصية وتأويل لما آلت إليه .

ومعنى هذا، أن كل دعوة للماضى تشكل، بالنسبة للسرد، استذكارًا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التى وصلتها الرواية، كما يحقق الاستذكار ـ أيضًا ـ "عددًا من المقاصد الحكائية مثل : ملء الفجوات التى يخلفها السرد وراءه.. أو الإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانبًا واتخذ الاستذكار وسيلة لتدارك الموقف وسد الفراغ الذى حصل فى القصة"(177)، وتمكنه من تجاوز تفاصيل لا حصر لها، وهذا فضلاً عن أنه من بين الأنواع الأدبية المختلفة تميل الرواية أكثر من غيرها للاحتفال بالماضى، لتلبية بواعث جمالية وفنية .

ترد تقنية " الاسترجاع " بكثرة فى روايات تعدد الأصوات عند نجيب محفوظ، ولا تكاد تخلو رواية منها، إذ هو بواسطتها يتمكن من كشف عوالم شخصياته للقارئ، بعرضه للظروف التى عاشتها فى الماضى، وظل لها دور فى الحاضر، وهكذا لن يحس المتلقى بأن هناك منطقة فراغ فى الشخصية .

ويتم هذا الاسترجاع عن طريق التداعى والحوار الداخلى وتيار الوعى، الذى يعكس عصابية الشخصية ـ إن جاز التعبير ـ واضطرابها النفسى الذى يجعلها غير قادرة على التذكر بشكل متتابع، وهذا الأسلوب يشوق ويحفز القارئ كى يتابع النص الروائى، ويعيد تشكيله مرة أخرى، من الصورة المفككة التى هو عليها إلى الصورة المركبة المنظمة المتتابعة، وبداية النص بهذا الشكل تشد القارئ وتجعله جزءًا من العمل المقروء، ومن الأمثلة على ذلك ما ورد على لسان كل من : منصور باهى فى " ميرامار " ، وكرم يونس وابنه عباس فى " أفراح القبة " .

ويعتمد نجيب محفوظ ـ أيضًا ـ فى رصد الزمن على تقنية " الحذف" ، وهى تقنية زمنية تقضى بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث.. وبمصطلحات " تودوروف "، فالأمر يتعلق بالحذف، أو الإخفاء كلما كانت هناك وحدة زمن القصة لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتاب، أى عندما يكون جزء من القصة مسكوتًا عنه فى السرد كلية، أو مشار إليه فقط بعبارة زمنية تدل على موضع الفراغ الحكائى من قبيل : وفى الأسبوع التالى، ومرت بضعة أسابيع، أو مضت سنتان، وبعد بضعة أيام، وانقضت الأيام فى .. ومن خلال تقنية الحذف يقفز الكاتب على المدد الزمنية التى لا تسهم فى بناء الرواية، ولكنه أيضًا بواسطة الحذف يضمن للزمن عنصر الترابط والتسلسل والامتداد، ومن أمثلته ما حذفه نجيب محفوظ فى رواية " يوم قتل الزعيم " لفصل الصيف، ويكاد يختزل هذا الفصل كله، فلا يظهر فى إشارة واحدة، مع أنه يفترض فيه أنه قد شهد انتهاء هدنة ما بعد فسخ خطبة " علوان " لرندة، ثم خطبة " أنور علام " لها، وزواجه منها، وطلاقه أثناء شهر العسل .

والملاحظ فى تعدد الأصوات عند نجيب محفوظ أن الزمن والقدر توءمان يسيران فى اتجاه واحد، وبصورة حتمية، لا تستطيع الإرادة البشرية أن تفعل أى شىء لمواجهتها، فالشخصية التى تتمرد على الزمن تنهار وتستسلم مثل سرحان البحيرى فى "ميرامار"، أما باقى الشخصيات فإنها لا تبذل أى مقاومة تجاه الزمن، بل يستسلمون له بكل رضا، إما عن ضعف أو عجز مثل منصور باهى، وإسماعيل الشيخ، وزينب دياب.. وإما عن إيمان وقناعة، راضين بالقدر وتصرفه فى حياتهم وسلطته القاسية عليهم مثل : عامر وجدى ، ومحتشمى زايد.. وبذلك تتعدد طرائق توظيف الأزمنة فى تعدد الأصوات، وتتيح للكاتب إمكانات واسعة فى التشكيل القصصى وأساليب السرد الروائى، وهذا التوظيف يتناسب مع العقل، والوعى الحاد، والقصدية المنطقية والتى لا تطاق، ليواكب الحالات النفسية التى تنهض من موقع مأساوى توجد فيه الشخصيات حسب الظروف والملابسات، وحسب ما يتغياه الكاتب الروائى من وجهة نظر تعبر عنها البنية الروائية كلها.

رابعًا : المكان :

المكان فى روايات " نجيب محفوظ " عنصر أساسى ومركز جذب لسائر العناصر الروائية الأخرى، وهذا بفضل أن الروائى مشغول بالتاريخ وملاحقة تغيره.. وإزاء ذلك يكف المكان عن أن يكون خلفية ساكنة للأحداث أو إطارًا ديكوريًا لحركة الشخصيات، إنه ينهض بوظائف مهمة، يحدد هوية الشخصيات، ويبرز الحقائق الاجتماعية، ويستفز الذاكرة، ويفجر المشاعر، وفيه تنمو أحداث لا يمكن أن تنمو فى غيره، وتسكنه شخصيات لا يمكن أن تسكن فى غيره، وبذا يغدو المكان بمثابة الحافظة لأحداث معينة وشخصيات ذات ملامح محددة؛ لأن نسيج الأمكنة متناغم مع النسيج الاجتماعى، وإذا اعترى النسيج الأول أى خلل، فإن هذا الخلل سينعكس - لا محالة - على النسيج الثانى؟ سيصاب بعناصر التدمير، ويتهدد بالزوال، وكثيرًا ما تعرضت الأمكنة فى الأعمال الروائية إلى التبدلات، الأمر الذى تبعه محو لسمات البشر الساكنين فيها، وهكذا يسهم

المكان، إلى جانب عناصر روائية أخرى، فى الكشف عن المناطق الحيوية النابضة والملامح المحددة للكيان، العالم الروائى المنوى استجلاؤه .

هكذا يغدو للمكان أهمية وظيفية كبيرة تجعل عزله، أو النظر إليه بوصفه مجرد إطار ثانوى أمرًا لا فائدة منه، وهو ما لفت انتباه النقد الروائى الحديث، لأن هناك علاقة وثيقة بين عنصرى الزمان والمكان، بتأثيرات أحدهما فى الآخر، رغم أن تجسيدهما يختلف فى الرواية، فالزمان يدرك نفسيًا ويقدم عن طريق الأفعال، أما المكان فيأتى إدراكه عن طريق الحس، ويقدم بالوصف غالبًا، على أنه لا يمكن التقليل من أهمية أحدهما على حساب الآخر؛ لأن " القول بمكانية الحبكة لا ينكر الحركة الزمنية فيها، كما أن القول بزمانيتها لا يعنى أنه ليس لها وضع فى المكان "(178).

والأمكنة التى ظهرت فى روايات نجيب محفوظ متنوعة جدًا بسبب اتساع العالم الروائى عنده، إلاّ أن الفضاء العام الجامع للأمكنة هو "المدينة"، وداخل هذا الإطار المكانى الكبير تتوزع أمكنة متعددة منها: النهر، الشوارع، الميادين العامة، المحلات القديمة، الحوارى، الأحياء الجديدة، الدروب، العمارات، مبانى الصحف، الدوائر الحكومية، الشركات، الحدائق العامة ، البساتين ، البيوت، الحجرات، المطابخ، . وغيرها، وإزاء هذا التنوع سنحاول معالجة الأمكنة المهمة والأكثر حضورًا ودلالة فى روايات تعدد الأصوات، والتى نراها تتحدد فى : البنسيون، والمقهى، والبيت، والمسرح .

ولكن ماذا عن بنسيون " ميرامار " ؟ فهذا المكان ذو أهمية كبيرة؛ حيث إن الرواية تحمل اسمه : مكان سلبى هو أقرب إلى محطة السكة الحديد، حيث يتقابل - للحظات معدودات - المسافرون كل يلهث فى طريقه، وإذا كانت البيئة التى تتحرك فيها الشخصيات بيئة مؤقتة، ليست أكثر من بنسيون "فإن كل شىء فيه يبدو وكأنه مؤقت. كل شخصية، وكل فكرة وكل قيمة، فى مرحلة حركة، وكل شىء عرضة لأن يخلى مكانه لشىء آخر، كمحطات السفر، وقاعات " الترانزيت "

فى المطـارات ؟ ليست هنـاك فـرص سـانحة لاستقـرار كامل، أو لتطوير حياة كاملة"[179].

نجيب محفوظ مولع بالمكان، ما أكثر رواياته التى تحمل أسماء أمكنة! ولكن المكان فى تلك الروايات السابقة كان فى صراع دائم مع الزمان، الزمان قوة دفع والمكان قوة جذب، ولكننا رأينا فى بداية حديثنا أن الزمان هنا تقلص إلى أبعد حد بحيث فقد دلالته التقليدية بوصفه وسيطًا للتغير .. فماذا عن هذا المكان ؟ يكون المكان فى روايات نجيب محفوظ الرحم الذى يحوى الشخصية، المحيط المألوف، المعروف الحميم الذى يمثل امتدادًا للذات، قد تثور عليه وتحاول أن تنفصل عنه ولكن يكون فى ذلك التهلكة .. أما بنسيون " ميرامار " ، فمكان سلبى لا طارد ، ولا جاذب، وفى مثل هذه الأماكن ـ غرف الفنادق السلبية ـ لا تجد الذات ما تعلق به، إنه مثل الجدار الأملس الذى لا يقدم نتوءات يمكن التشبث بها عند السقوط .

ولذلك نرى أن هذا المكان يشبه الغرفة الفارغة التى يرن فيها الصوت، ويتردد الصدى، فالغربة والوحدة تتأكدان فى هذا المكان السلبى، حيث تنتفى الأشياء المألوفة، الحية التى تتراكم عبر السنين فى البيوت المأهولة .. إن بنسيون " ميرامار " مكان عام، وسيط بين الشارع والدار، وهذا يطبع العلاقات بين الشخصيات بطابع خاص؛ حيث إن السلوك فى الشارع يختلف عنه فى البيت، فالفرد فى الشارع يسلك سلوكًا متحفظًا تحكمه قواعد التفاعل الاجتماعى المحسوبة، أما فى البيت فتبطل هذه القواعد لتحل محلها قواعد من نوع آخر.. والشخصيات فى " ميرامار" تخضع لقواعد السلوك الاجتماعى التى تفرض وضع حواجز بين الخارج والداخل فى الملبس، والكلام، والحركة.. والفرد فى الخارج يلبس قناعًا مثلما يلبس ملابس للخروج.. وهذه القواعد ـ أو شفرة السلوك الاجتماعى ـ مفروضة على ساكن البنسيون أو الفندق، ولذلك، فالوجه الداخلى يتعارض مع الوجه الخارجى ولا يعلم أحد النزلاء حقيقة الآخر .

ويتمثل هذا الوجه فى كثير من النصوص ففى بداية الرواية يذكر عامر وجدى الحوار الخاص بينه وبين " ماريانا " عن العواطف الحميمة بينهما، ولكنها تثبت فى الوقت المناسب أنها قادرة على أن تدوس على الذكريات، وتتفرغ للعمل، لذلك يقول عامر وجدى عن هذا المعنى: " تم الاتفاق على كل شىء بما فيه الفطور الإجبارى، وأثبتت المدام أنها تستطيع فى الوقت المناسب أن تستنقذ قلبها من الذكريات لتحسن المساومة والتدبير"(180)، ويظهر هذا المعنى أيضًا عندما تكون على استعداد لأن تقوم بدور " القوادة " عند الضرورة، وهذا هو شعور سرحان البحيرى عندما علمت " ماريانا " ما يجرى بينه وبين " زهرة " فتدخلت فى الموضوع، لكن بوجه يظهر عكس ما يخفى :

"- ألم يكن من الأفضل أن ترجع إلى أهلها ؟.

- فابتسمت المدام ابتسامة قوادة عالمة ببواطن الأمور ثم قالت :

- أهلها الحقيقيون هنا يا مسيو سرحان !.

- تجنبت النظر إلى عينيها . تجاهلت مغزى قولها تمامًا . ولكنى خمنت أن الفراشة تطير بالأنباء من حجرة إلى حجرة . ولعل سوء ظنها قد جاوز الحدود...."(181) .

وتتميز الحياة الجماعية فى " البنسيون " بنوع من الافتعال؛ حيث إن الجماعة التى يتكون منها المجتمع البنسيونى جماعة مشتتة، تختلف عن الجماعة التى تكون سكان البيت، أو حتى سكان الحارة التى تتميز فيها العلاقات بالاستمرار وتوطدها أواصر الدم أو الجيرة .. فسكان "البنسيون " لا يعرف بعضهم عن بعض شيئًا يذكر، ولا نسجت حياتهم فى حياة الآخر على مرّ السنين ، على نقيض سكان البيت أو الحارة، ولذلك تتأكد الفردية وتنتفى الجماعية فى مثل هذا المكان؛ لأن النوايا غير معلنة، كل شخصية تنطوى على جرح عميق تحاول مداراته.. هذا بالإضافة إلى الجو البوليسى الذى يحدد العلاقات ويفرض توجسًا مستمرًا يمنع الشخصيات من الانطلاق فى الكلام، فالخارج يكون متناقضًا مع

الداخل ولنذكر مثالاً يأتى على لسان حسنى علام : " فقلت وأنا أرى عروق معصمها النافرة وبشرتها المتكاثفة كقشرة السمكة : جميلة كما كنت ! "(182).

أما المقهى، فإنه يجىء مكانًا مفتوحًا لفئات متنوعة من البشر، بعضها يجده ملاذًا للراحة بعد عناء العمل اليومى المرهق، وبعضها يأمل أن يلتقط عملاً عابرًا بمساعدة نفر من رواده، وبعضها يجده مكانًا ملائمًا لممارسة الأعمال المشبوهة، وبعضها يجده مكانًا مناسبًا لتفريغ أحلامه ومواصلة أحلام سابقة.. إن ما يطغى على صورة المقهى أنه المكان الملائم لممارسة الأعمال المشبوهة، مثل المتاجرة بالمواد المهربة، أو أعمال القوادة، ففيه يجتمع سائقو السيارات الذين يجلبون معهم الشاى، والسجائر الأجنبية وزجاجات الويسكى والملابس، ثم يعقدون الصفقات مع التجار الذين يأتون إلى المقهى لهذا السبب.. هذه هى صورة المقهى فى الرواية، وهى صورة شكلتها طبيعة مرحلة النصف الأول من القرن العشرين حيث وجود الإنجليز، ولا نجد وصفًا مكانيًا للمقهى أو لأثاثه، أى لا يصور لذاته وإنما لما ينطوى عليه من حركة الناس الداخلين والخارجين، ومن الوظيفة التى يؤدها.

أما صورة المقهى فى تعدد الأصوات فتختلف تبعًا لاختلاف المرحلة التاريخية التى تعالجها، حيث تختفى وظيفتها المركزية التى ظهرت فى النصف الأول من القرن العشرين، وهى الأعمال المشبوهة، وتحتفظ ببعض الوظائف العامة لأى مقهى آخر كأن يكون ملاذًا للعاطلين عن العمل، أو مكانًا لتجاذب الأحاديث الثقافية، أو لاجترار الذكريات مع دخان النراجيل، أو لإعداد المشاريع المستقبلية الممزوجة بأحلام اليقظة. وربما لهذا السبب يركز نجيب محفوظ كثيرًا على وصف المقهى فى رواياته، بل يجعله عنوانًا لروايتين من رواياته ، وهما : "الكرنك" و" قشتمر " .

فالكرنك يتمثل بكل محتواه ليصبح قدرًا يحرك الشخصيات، فمنه يختفون وإليه يرجعون، كما يصبح صديقًا محبوبًا يفد إليه الأحبة على مختلف أعمارهم

للمحاورة، والمناقشة، ومن هنا يضفى عليه الكاتب مقومات إطار أوسع شمولاً، أبعد من التجسيد، فهو " أنيق رشيق، مورق الجدران، جديد الكراسى والموائد، متعدد المرايا، ملون المصابيح، نظيف الأوانى، ياله من مجلس ذى جاذبية لا تقاوم"(183).

إن خوف " حلمى حمادة " و " إسماعيل الشيخ" ، و " زينب دياب " لم يكن خوفًا من المجهول، بل هو خوف من المكان، ومن هنا تحول إلى شبح مخيف يتحسس الإنسان خطره كلما سرت برودة الأرض فى قدميه، وكلما أحس بالفراغ والحيرة، والرعب، تتمزق نفسه، وإذا كان نبض الزمن قد يتجمد فى هذا المكان، فإن تجمده يصبغ المكان فى الرواية بالمأساوية، وربما كان لهذا السبب لا يركز نجيب محفوظ كثيرًا على "الكرنك" كمكان ، رغم حضوره الطاغى فى الرواية، وإنما يهتم بمتابعة الشخصيات التى تلجأ إليه، ولا تظهر تفصيلات المكان إلاّ بصورة بسيطة مختصرة " عثرت على المقهى فى تنقلى فقصدته، ومنذ تلك الساعة صار مجلسى المفضل.. رغم صغره وانزوائه فى شارع جانبى صار مجلسى المفضل "(184).

ومعنى هذا، أن نجيب محفوظ لم يصور هذا المكان من الداخل، بل يسمع ما يقال، ثم يروى لنا مأساة تتشكل عناصرها من الظلام، والرعب، والخوف، فنظرة المؤلف إلى الظلام واحدة قد نجدها فى " الكرنك " كما نستشرفها أيضًا فى قصته القصيرة " الظلام " .. إنه ظلام لا يختفى باعتياد النظر فيه كظلمة القبر، "ولا فكرة لى عن متى تنقشع الظلمة أو متى تبعث الحياة فى تلك الجثة الشاملة"(185).

فقد أصبح المكان فى نظر " إسماعيل الشيخ " جثة هامدة لا حراك فيها ولا سبيل إلى حركة الحياة فيها، فالمكان صامت أخرس.. ومن هنا يربط مأساته بالأسطورة، وليأت الشيطان إن كان مقدورًا له أن يأتى وليأت الموت أيضًا، ولعل لجوء الشخصية إلى الأسطورة هو رغبتها فى الفرار والانسحاب إلى عالم

اللا واقع أى عالم الأحلام، وهذا ما دفع " يونج " (1875–1961) إلى شطر الأدب إلى نوعين : أدب سيكولوجى، وأدب الرؤيا، قاصدًا من وراء ذلك المعقول، واللامعقول/ وهذا ما عبر عنه الراوى بقوله : " وجاء الشتاء ببرده القارس ولياليه الطويلة فتذكرت أن الشبان كانوا يتلاقون فى المقهى حتى فى الشتاء ـ وقت الدراسة ـ ولو ساعة واحدة، وقلت لنفسى إن المقهى بدونهم لا يحتمل.. لم يبق إلاَّ الشيوخ وقد نسوا المعتقلين وتناسوا الرعب والسياسة فعكفوا على همومهم الشخصية، وكأنه لم يعد لهم من عمل إلا انتظار الأجل . وراحوا يبكون الأيام الماضية ويتبادلون وصفات بقصد خفى واحد هو تأجيل الموت "(186).

وإذا كانت قدرية المكان هى التى تلف شخصيات " الكرنك "، فإن العقل فى " قشتمر " هو الذى دفع الأصدقاء إلى تداعى ذكريات الماضى فى مقهى قشتمر، إذ إن المكان فى نظرهم هو الماضى الذى ذاب فى الحاضر، ولم يعد منه سوى الذكريات : " هلموا نمضى معًا فى الحلقة الثامنة، ركن قشتمر باق، ربنا يديمه! المكان المستقر الوحيد مهما تثر العواصف من حولنا، ولا تحول جدرانه القديمة بيننا وبين الدنيا، وتمر السنون سراعًا فلا تمنع قلوبنا من الخفقان أو ألسنتنا من الكلام، حتى الحلم تنعم به، فضلاً عن ذكرياتنا المشتركة ومودتنا الأصيلة، تمدنا بين الحين والحين بنادرة نرددها أو ابتسامة نبتسمها .. حقًا يرعبنا الغلاء، ويكدرنا الفساد، ويحزننا الظلم.. ويوم قتل الزعيم فزعنا وتساءلنا عما يخبئه لنا الغد، ورغم الشيخوخة والروماتيزم والذبحة والبروستاتا والتصوف ذهبنا متوكئين على العصى إلى مركز الاستفتاء بالمدرسة القديمة ببين الجناين لننتخب الرئيس الجديد الذى تعلقت به آمالنا بقدر تعلقها بالأمان والحياة "(187).

والمقهى فى " قشتمر " مكان مركزى تصاغ فيه كامل العلاقات الروائية، ولذلك فهو لا يتوقف عند حدود المكان الواقعى، أو أن يكون مجرد بنى مكانية اعتيادية، بل إنه ودون أن يدرى الأصدقاء " سينعقد بيننا وبينه زواج لا انفصام له، وأنه سيصغى بصبر وتسامح إلى حوارنا وأساطيرنا عمرًا طويلاً، بل مازال يصغى مستوصيًا بصبره وتسامحه"(188)، وهكذا تشكل البيئة المكانية أثرًا فعالاً فى حياة

هؤلاء الأصدقاء بما أصبغ عليه من التشخيص والدلالات ما يجعله يسهم إسهامات بارزة فى دفع عجلة الأحداث وفى التعبير عن الواقع الخفى، فقد " صمد قشتمر وكأنه وطن ثان لنا . وتوفى صاحبه الكهل وحل محله ابنه، وترددت فيه أصواتنا تحتفل بسقوط صدقى، وبشائر سياسية جديدة، وأنباء عن نجاح النازى فى ألمانيا بزعامة هتلر، ومعاهدة 1936 "(189).

يبقى أن نقول إن " قشتمر " هو الذى حافظ على صداقة هؤلاء الأصدقاء، رغم تغير الزمن واضطراب الأحوال، واعتلال الصحة، فتبقى الصداقة، والمودة الصادقة هى القيمة الثابتة بين كل تلك المتغيرات.. وقيمة هذه الرواية تكمن فى دفقة الحنين المبهم التى دفعت نجيب محفوظ إلى كتابتها، فى قبضته المستميتة على الزمن فى الذاكرة، فى استعدائه المتاع للمكان على الزمان، حيث تصبح " ديمومة المكان " متمثلة فى مقهى " قشتمر " ، هى الملاذ الوحيد للصحاب الخمسة من " صيرورة الزمان " الساعية بهم فى دأب مخيف نحو حتمية الفناء، لأن "الموت يبدأ بالذاكرة، وموت الذاكرة أقسى أنواع الموت، ففى قبضته تعيش موتك وأنت حى، وترد وأنت لا تدرى إلى الأمية!"(190).

ولعل هذا منحنى جديداً فى فلسفة كاتبنا العظيم، فعلاقته بالزمان قديمة مشهورة باعتباره عدو الإنسان الأكبر وقاهره الذى لا يرحم، ولكن الأمر الجديد هنا هو ذلك التأكيد التصالحى على العزاء المتاح فى التوادد البشرى فى ظل الديمومة المكانية : " ويمضى بنا الزمن، نطوى كل يوم خطوة فى الحلقة السابعة، من عجب أن صحتنا تنافس همومنا فى قوتها. وعصر الزعيم الثانى عامر أيضاً بالمفاجآت؟ فهو عصر المنابر والنصر والسلام والانفتاح وعصر أكبر درجات سجلها الفساد فى تماديه واستفحاله، ولا نكاد نفطن إلى ما طرأ علينا من تغير إلاَّ أن نطلع لمناسبة على صورة قديمة فنقارن ذاهلين بين ما كنا وما نكون، ونزداد التصاقًا ومودة، ويمسى قشتمر عضواً فينا كما نمسى ركنًا فيه، ونتبادل النظرات ونتذكر الراحلين ونعرف أن يومنا سيجىء "(191)

والمكان عند نجيب محفوظ، هو رمز " لشىء آخر" ، وقد يتحدد الرمز بالمكان عن طريق السياق، والمعنى العام، إذ قد يحمل المكان الواحد رموزًا لأشياء متنوعة.. " ويوم قتل الزعيم " تمثل رحلة أخرى للكاتب على طريق توظيف المكان، وإعطائه دورًا أساسيًا فى البناء الدرامى للعمل ذاته، حيث تقوم الأماكن القليلة بدورها التكوينى فى تدعيم المتجه الرمزى، يعبر " محتشمى زايد " عن البيت الذى تقيم فيه أسرته، ومن المهم أن نعرف أن أسرة " رندة " تقيم فى نفس البيت، فى الدور الأعلى مباشرة، يقول : " بيتنا أقدم وأصغر بيت فى شارع النيل. قزم وسط العمائر الحديثة، النيل نفسه تغير وكأنه مثلى يكابد وحدة وشيخوخة. لبسته حال واحدة فقد مجده وأطواره، لم يعد فى مقدوره الغضب "(192).

إن قدم البيت يعادل ثبات الحب، وكان هذا البيت وعاء الحب، كانت القبلة سفيرًا يوميًا على السلم عقب العودة من العمل، فإذا غادراه فإنهما معًا فى العمل، فى إدارة واحدة، فإذا رغبا فى جلسة مريحة ذهبا إلى مكان واحد لا يتغير: استراحة الهرم، وشاهدا القاهرة من فوق، وهما يشربان الشاى ويأكلان السندوتشات .. ليس من الممكن تجريد استراحة الهرم من الإيحاء التاريخى، ويتأكد هذا الإيحاء حين نرصد الحوار الذى جرى فى المرات الأربع، التى ذهبا فيها " علوان " و " رندة " معًا إلى هناك .

المرة الأولى لا نشاهدهما، وإنما ينقل إلينا " علوان " طرفًا مما جرى فيها من حديث :"قلت لها مرة فى استراحة الهرم :

- فلنتسل بحصر أعدائنا .

- فدخلت اللعبة قائلة :

- غول الانفتاح واللصوص الأماثل .

- هل ينفعنا قتل مليون ؟.

- فقالت ضاحكة :

- قد ينفعنا قتل واحد فقط !.

- فقلت ضاحكًا أيضًا :

- إنك اليوم رندة المحروقى "(193).

المرة الثانية تنقلها " رندة " ، وكانت فى أعقاب استفزاز المدير " أنور علام " لهما، فتقول: " الجو بارد حقًا، ولكن الشمس ساطعة، ونحن ننظر من علٍ إلى المدينة التى تبدو عظيمة هادئة مترامية كأنما خالية من الهموم والقاذورات " ، وبعد حوار قلق يتردد إعلان الحب وكأنه وداع أو مرثية لعزيز : " قال بصوت دلنى على أنه يشاركنى أشواقى :

- شد ما أريدك أكثر من أى شىء فى الوجود.. " ، ثم يأتى تعقيب " رندة " نقرأه وفى ضميرنا تجربتها القريبة بالخطبة، البعيدة باحتمال الزواج، ونقرأه و"رندة " تعبر عن وجدان مصر، وتجربتها الحضارية المتميزة : " انضباطى خلقة مركبة فى أعماقى منذ الصغر . حوارى مع رغباتى الجامحة دائمًا ينتصر. لم تؤثر فىّ تجارب شاهدتها عن كثب . حافظت على تصورى الوقور لمعنى الحرية . لم أتزعزع للتهم الساخرة المألوفة بالانغلاق والرجعية .. ولم أبرأ من الحزن "(194).

المرة الثالثة يروى حديثها علوان : " كان يجب أن أختار مكانًا آخر غير استراحة الهرم.. لا يوجد شخص يستحق الاحترام، ولا فعل يستحق الثقة، ولا وعد يستحق التصديق "(195).. هنا يتباين جلال التاريخ / الهرم، مع تهافت الحاضر (لا شىء يستحق..)، ولهذا حدث الفراق بين "رندة " و"علوان" .. أما لماذا حدث ؟ فبعض الأسباب مضت بها كلماته السابقة، وبعضها الآخر كان أول ما لقيه عند العودة إلى البيت .. كان الجد والوالدان أمام التليفزيون، . حيث رأى الجد حالة الحزن ماثلة فى وجه حفيده : " قال وكأنما يهرب من أفكاره:

- فيلم عن امرأة مجنونة، لم أحبه .

- فجاريته متسائلاً :

- ولما ترى ما لا تحب ؟.

- فى القناة الأخرى خطبة .

- ولم لا تغلقه ؟.

- هو خير من لا شيء .

- فقلت :

- الخطبة فسخت ! "(196).

هكذا تستولى امرأة مجنونة على قناة، وخطبة على القناة الأخرى، ويقوم التداعى اللغوى بدوره - مرة أخرى - فى توحيد الرمز والمرموز إليه، فيعلن "علوان" أن خطبته فسخت، وتستجد الحوادث بعد قليل ، ويقتل الزعيم قبل الخطبة، وتظل المرأة المجنونة تروى حكاية غير محبوبة لا تجد من يشاهدها.

وتتولى " رندة " تعريفنا " بما جرى فى اللقاء الأخير، بعد طلاقها، وكانت معرفة " علوان" بما جرى من " أنور علام " حافزه إلى تحويل غضبه إلى ضربة كانت الختام.. وفى هذا الجزء الأخير من بناء الحوادث الأربعة نجد نجيب محفوظ حريصًا على توازن المادة، حتى أن هذه اللقاءات فى استراحة الهرم قد قسم الحديث عنها مناصفة بين " علوان "و "رندة " ، فتقول " رندة " :

" وذهبنا إلى استراحة الهرم فتناولنا بعض السندوتشات مع الشاى ورحنا نتبادل النظر فى بلاهة .. سألنى :

- هل لديك خطة ؟.

- فقلت ببساطة :

- أعيش بلا خطة ولا أحلام وهو غاية الراحة .

- وأنا أيضًا ولكن جدى يقول إنه ما بين غمضة عين و ..

- وتصفح وجهى بقوة ثم سألنى .

- ما أسباب الفشل فى زواجك ؟.

- بى رغبة حقيقية للاعتراف له بالحقيقة . وهو دون الآخرين .

- تعدنى ألا تبوح بالسر لإنسان ؟.

- أعد بشرفى ..

وأفرجت عن المأساة الحبيسة فى ضلوعى، حتى هتف :

- الوغد !.

- انتهى وقت الغضب فلا تنس وعدك

- فاق أى خيال ..

- ليس أعجب مما سمعنا فى حياتنا.! "(197).

وهكذا تتعدد وظائف المكان، وتتنوع فى ضوء الفلسفة التى يسعى نجيب محفوظ إلى تجسيدها من خلال البنية القصصية، فقد يأتى المكان مصوراً للحياة الروحية للشخصية لتنسجم فى تطورها، ونموها مع المجاهدات الروحية التى تكابدها، إذ كثير ما يقوم المكان بكشف ما تشعر به شخصيات الرواية من فرح، وحزن، وأمن، وخوف، وقلق، وقهر، واغتراب، .. إنه ـ أى المكان ـ يحاول أن يعكس هذا الشعور للمتلقى، ولذا لا تقل أهميته عن دور الشخصية الروائية.

نخلص من ذلك، إلى أن " نجيب محفوظ " يحاول " دومًا " أن يربط فنه وفكره، بالإنسان وهمومه الحضارية والميتافيزيقية، ومشكلاته الإنسانية المحددة بالمكان والزمان، فلا وجوذ للإنسان عنده بغير " المكان " فهما مرتبطان ارتباط العلة بالمعلول، أو ارتباط الروح بالجسد.. والمكان عند نجيب محفوظ أداة فنية تسهم فى تطوير الأحداث، وفى بعث الحركة الدرامية، بما يكشفه من صراعات نفسية ، ومادية، وهو فى الوقت نفسه، دلالة يرمز بها الكاتب إلى معانٍ خفية تتصل بواقع الحدث، وبواقع الشخصية .

هوامش

(1) ينظر : جاستون باشلار : جماليات المكان ، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط4، بيروت 1996.

(2) ينظر : جيرارجينت : حدود السرد، ترجمة: عيسى بو حمالة، ضمن كتاب: طرائف السرد الأدبى، اتحاد الكتاب العرب، ط 1، المغرب 1992، ص 70-96.

(3) د . طه وادى : دراسات فى نقد الرواية، ص 27، 28 .

(4) فورستر : أركان القصة، ترجمة : كمال عياد جاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2001، ص 67-110.

(5) رولان بارت : مدخل إلى التحليل البنيوى للقصص، ترجمة : منذر عياشى، مركز الإنماء الحضارى، ط 1، حلب 1993، ص 64.

(6) ينظر : فورستر : أركان القصة، ص 81.

(7) ينظر : د . صلاح فضل : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، دار المعارف، القاهرة 1989، ص 149 -151.

(8) نجيب محفوظ: ميرامار، ص 14، 15.

(9) المصدر السابق، ص 12.

(10) المصدر السابق، ص 64.

(11) المصدر السابق، ص 14.

(12) المصدر السابق، ص 23.

(13) المصدر السابق، ص 24.

(14) المصدر السابق، ص 56.

(15) المصدر السابق، ص 45.

(16) المصدر السابق، ص 72.

(17) المصدر السابق، ص 77.

(18) المصدر السابق، ص 49.

(19) المصدر السابق، ص 86.

(20) المصدر السابق، ص 59.

(21) المصدر السابق، ص 83.

(22) المصدر السابق، ص 283.

(23) نجيب محفوظ : الكرنك، ص 73.

(24) المصدر السابق، ص 4، 5.

(25) المصدر السابق، ص 6، 7.

(26) المصدر السابق، ص 13.

(27) المصدر السابق، ص 44.

(28) المصدر السابق، ص 14.

(29) المصدر السابق، ص 16، 17.

(30) المصدر السابق، ص 36.

(31) المصدر السابق، ص94.

(32) المصدر السابق، ص 91، 92.

(33) المصدر السابق، ص 68.

(34) المصدر السابق، ص 67.

(35) المصدر السابق، ص 69، 70 .

(36) المصدر السابق، ص 77.

(37) المصدر السابق، ص 108.

(38) ينظر، المصدر السابق، ص 108-113.

(39) المصدر السابق، ص 73.

(40) نجيب محفوظ : القاهرة الجديدة، مكتبة مصر، ط 13، القاهرة 1989، ص 23.

(41) نجيب محفوظ : الكرنك، ص 71.

(42) المصدر السابق، ص 28.

(43) المصدر السابق، ص 30.

(44) المصدر السابق، ص 113.

(45) المصدر السابق، ص 40.

(46) المصدر السابق، ص 117.

(47) المصدر السابق، ص 114- 116.

(48) نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم، ص 20.

(49) المصدر السابق، ص 31.

(50) المصدر السابق، ص 33.

(51) المصدر السابق، ص 55.
(52) المصدر السابق، ص 13.
(53) المصدر السابق، ص 23.
(54) المصدر السابق، ص 24.
(55) المصدر السابق، ص 30.
(56) المصدر السابق، ص 40.
(57) المصدر السابق، ص 40.
(58) المصدر السابق، ص 41.
(59) المصدر السابق، ص 85.
(60) المصدر السابق، ص 42، 43.
(61) المصدر السابق، ص 76.
(62) ينظر : المصدر السابق، ص 8، 9.
(63) المصدر السابق، ص 23.
(64) المصدر السابق، ص 79.
(65) المصدر السابق، ص 81.
(66) المصدر السابق، ص 17.
(67) المصدر السابق، ص 30.
(68) ينظر، نجيب محفوظ : ميرامار، ص 100.
(69) نجيب محفوظ : السمان والخريف، مكتبة مصر، ط 9، القاهرة 1989، ص 154.
(70) نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم، ص 87.
(71) المصدر السابق، ص 22.
(72) المصدر السابق، ص 77.
(73) نجيب محفوظ : أتحدث إليكم، دار العودة، بيروت 1987، ص 27.
(74) المصدر السابق، ص 46.
(75) ينظر، د. طه وادى : دراسات فى نقد الرواية، ص 31.
(76) ينظر، د. عبد المنعم تليمة : مقدمة فى نظرية الأدب، ص 171-221.
(77) ألبيرس : تاريخ الرواية الحديثة، ص 419.
(78) نجيب محفوظ : ميرامار، ص 14.
(79) المصدر السابق، ص 16.
(80) المصدر السابق، ص 18.
(81) المصدر السابق، ص 46.

(82) المصدر السابق، ص 13، 14.
(83) المصدر السابق، ص 121.
(84) المصدر السابق، ص 111.
(85) المصدر السابق، ص 89.
(86) المصدر السابق، ص 96، 97.
(87) المصدر السابق، ص 97.
(88) المصدر السابق، ص 102، 103.
(89) المصدر السابق، ص 101.
(90) المصدر السابق، ص 123، 124.
(91) المصدر السابق، ص 144.
(92) المصدر السابق، ص 164.
(93) المصدر السابق، ص 175.
(94) المصدر السابق، ص 176.
(95) المصدر السابق، ص 195.
(96) المصدر السابق، ص 196.
(97) المصدر السابق، ص 167.
(98) المصدر السابق، ص 179.
(99) المصدر السابق، ص 180.
(100) المصدر السابق، ص 200.
(101) المصدر السابق، ص 227.
(102) المصدر السابق، ص 238.
(103) المصدر السابق، ص 221.
(104) المصدر السابق، ص 224.
(105) المصدر السابق، ص 230.
(106) المصدر السابق، ص 250.
(107) المصدر السابق، ص 231.
(108) المصدر السابق، ص 244.
(109) المصدر السابق، ص 215.
(110) المصدر السابق، ص 154.
(111) المصدر السابق ، ص 257.
(112) المصدر السابق، ص 265.

(113) المصدر السابق، ص 266.
(114) نجيب محفوظ : الكرنك، ص 48.
(115) المصدر السابق، ص 62.
(116) المصدر السابق، ص 83.
(117) المصدر السابق، ص 10.
(118) المصدر السابق، ص 20، 21.
(119) المصدر السابق، ص 48.
(120) المصدر السابق، ص 71.
(121) المصدر السابق، ص 70، 71
(122) المصدر السابق، ص 62.
(123) المصدر السابق، ص 83.
(124) المصدر السابق، ص 40.
(125) المصدر السابق، ص 40.
(126) المصدر السابق، ص 110.
(127) المصدر السابق، ص 61.
(128) المصدر السابق، ص 75.
(129) المصدر السابق، ص 99، 100.
(130) نجيب محفوظ : أفراح القبة، ص 107.
(131) المصدر السابق، ص 103.
(132) المصدر السابق، ص 74.
(133) المصدر السابق، ص 112.
(134) المصدر السابق، ص 35.
(135) المصدر السابق، ص 136.
(136) المصدر السابق، ص 40.
(137) المصدر السابق، ص 52.
(138) المصدر السابق، ص 60.
(139) المصدر السابق، ص 62.
(140) المصدر السابق، ص 30، 31.
(141) المصدر السابق، ص 161.
(142) المصدر السابق، ص 163، 164.
(143) المصدر السابق، ص 142.

(144) المصدر السابق، ص 36.

(145) المصدر السابق، ص 50.

(146) المصدر السابق، ص 76.

(147) المصدر السابق، ص 76.

(148) المصدر السابق، ص 135، 136.

(149) المصدر السابق، ص 160،161.

(150) ينظر، نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم، ص 5-9.

(151) المصدر السابق، ص 9 - 14.

(152) المصدر السابق، ص 14-18.

(153) المصدر السابق، ص 5.

(154) المصدر السابق، ص 14.

(155) المصدر السابق، ص 24.

(156) المصدر السابق، ص 65.

(157) إدوين موير : بناء الرواية، ص 62.

(158) ينظر، تودوروف : طرائق تحليل السرد الأدبى، ص 41.

(159) نجيب محفوظ : ميرامار، ص 10.

(160) المصدر السابق، ص 274، 275.

(161) نجيب محفوظ: الكرنك، ص 20.

(162) المصدر السابق، ص 105، 106،

(163) نجيب محفوظ : أفراح القبة، ص 5.

(164) المصدر السابق، ص 40.

(165) المصدر السابق، ص 85.

(166) المصدر السابق، ص 31.

(167) نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم، ص 5.

(168) المصدر السابق، ص 83.

(169) نجيب محفوظ: قشتمر، ص 146.

(170) المصدر السابق، ص 5.

(171) المصدر السابق، ص 146.

(172) ينظر، نجيب محفوظ : ميرامار، ص 83، 84، 138، 200، 207، 269.

(173) ينظر، نجيب محفوظ : الكرنك، ص 41، 42، 73-95.

(174) ينظر، نجيب محفوظ : أفراح القبة، ص 38، 39، 75، 77، 80، 81، 122، 123، 176، 178.

(175) ينظر، نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم، ص 83-87.

(176) نجيب محفوظ : ميرامار، ص 20.

(177) د. حسن بحراوى : بنية الشكل الروائى، ص 121، 122.

(178) د. سيزا قاسم : بناء الرواية، ص 81.

(179) د. محمود الربيعى : قراءة الرواية، ص 127.

(180) نجيب محفوظ : ميرامار، ص 12.

(181) المصدر السابق، ص 246.

(182) المصدر السابق، ص 100.

(183) نجيب محفوظ : الكرنك، ص 4.

(184) المصدر السابق، ص 3.

(185) المصدر السابق، ص 54.

(186) المصدر السابق، ص 32، 33.

(187) نجيب محفوظ : قشتمر، ص 141، 142.

(188) المصدر السابق، ص 28.

(189) المصدر السابق، ص 68.

(190) المصدر السابق، ص 108.

(191) المصدر السابق، ص 123.

(192) نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم، ص 8، 9 .

(193) المصدر السابق، ص 24.

(194) المصدر السابق، ص 28- 30.

(195) المصدر السابق، ص 35.

(196) المصدر السابق، ص 38.

(197) المصدر السابق، ص 74، 75.

الفصل الرابع

تقنيات السرد الروائى

لقد تنوعت طرق السرد فى الرواية الحديثة بشكل هائل، لدرجة أن النقاد اضطروا هم أيضًا أن ينوعوا من تنظيراتهم وأن يوسعوا من رؤاهم حتى يستطيعوا استيعاب كل هذه الطرق التى أحدثت نهضة حقيقية فى مجال الفن الروائى فى كل أنحاء العالم .. والناظر إلى ما تنتجه المطابع من روايات حاليًا فى شتى بقع المعمورة، وما تتميز به الروايات من قوة وجاذبية وتشويق لا يملك إلاَّ أن يقول : لقد صار هذا الجنس هو سيد الأجناس الأدبية بامتياز، ولعل أفضل تعريف لطرق السرد والأكثر شمولاً، هو الذى أورده وعلق عليه الناقد المغربى"حميد لحمدانى " فى كتابه " بنية النص السردى "، إذ يقول : " إن القصة لا تتحدد فقط بمضمونها، ولكن أيضًا بالشكل أو الطريقة التى يقدم بها ذلك المضمون، وهذا معنى قول " كيرز": إن الرواية لا تكون مميزة فقط بمادتها، ولكن أيضًا بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة فى أن يكون لها شكل ما، بمعنى أن يكون لها بداية ووسط ونهاية، والشكل هنا هو الطريقة التى تقدم بها القصة المحكية فى الرواية، إنه مجموع ما يختاره الراوى من وسائل وحيل لكى يقدم القصة للمروى له "(1).

ولاشك أن هذه الوسائل والحيل تتنوع، بل إنها متنوعة بالفعل فيما يقدم من روايات، أصبحت تختلف فيما بينها اختلافًا شديدًا بحيث لم يعد فى وسع أحد أن يقول إن الرواية ينبغى أن تكتب على هذا النحو أو ذاك .. ولعل هذا ما قصد

إليه " جيرار جينت " عندما قال :" كل حكى يتضمن سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغير - أصنافًا من التشخيص لأعمال أو أحداث تكون ما يوصف بالتحديد سردًا Narration هذا من جهة، ويتضمن من جهة أخرى تشخيصًا لأشياء أو لأشخاص، وهو ما ندعوه فى يومنا هذا وصفًا Description.."[2].

وهذا التنوع فى السرد ربما كان هو العنصر الرئيسى فى لفت الأنظار إلى ما صار يسمى حاليًا باسم " تداخل الأجناس الأدبية "، وذلك أن هذه الأجناس التى كانت العلاقة فيما بينها سابقًا تقوم على الانفصال، غدت الآن نزاعة إلى الترابط والتعالق والتداخل، فالحوار الذى كان - على سبيل المثال - خاصًا بالمسرح أصبح يمثل أحد المحاور المهمة فى الرواية، بل إن هناك روايات تقوم فى معظمها على الحوار[3].. والشاعرية التى كانت من نصيب القصيدة الغنائية صارت قاسمًا مشتركًا فى كل الأجناس الأدبية بما فى ذلك الرواية، والنفس الملحمى الذى كانت تتميز به الملاحم قديمًا أخذ مساحة واسعة فى روايات مهمة كتبت فى عصرنا الحالى .. وهلم جرا، ولهذا فإن كل أنماط السرد فى رواية " تعدد الأصوات " عند نجيب محفوظ لها أدوار محددة فى بنائها؛ لأن السرد يتكون من قطبى القصة والحكاية لإنتاج مفارقات زمنية وترتيب معين يطبع الرواية ويفتحها على أسئلة محددة .. كيف يصبح النص الروائى نصًا سرديًا ؟ وما المميزات السردية فى النص ؟ .. إن السرد فى تعدد الأصوات فى روايات نجيب محفوظ، يشكل علامة لها سماتها، تجعل من الرواية لعبة - كما يقول فرويد (1856-1939) -، السارد فيها يقوم بنشر علاقات متعددة من أساليب السرد، مكسّرة باسترجاعات واستباقات، وتقنيات زمنية أخرى، ومن يقرأ ويتأمل فى رواية تعدد الأصوات عند نجيب محفوظ، يلحظ أن هذا الكاتب الروائى العظيم قد عمد إلى استخدام جميع أساليب السرد، من تقنيات : الوصف، والحوار، وتيار الوعى، والتحقيق، والحلم.. وفى هذه القراءة نحاول مقاربة رواية تعدد الأصوات عند نجيب محفوظ من الوجهة السردية لإضاءة الخطاب السردى لهذا النمط وتبيان تقنياته وملامحه.

أولاً : تكنيك تيار الوعى :

إن مصطلح " تيار الوعى " من المصطلحات غير المحددة تمامًا؛ لأنه " يستخدم على نحو متنوع وغامض "[4]، وأول من ابتدع هذا المصطلح هو الفيلسوف وعالم النفس الأمريكى وليم جيمس (1843-1910)، ويستخدم هذا المصطلح " للدلالة على منهج فى تقديم الجوانب الذهنية للشخصية فى القصص "[5]، ويتركز الاهتمام فى هذه التقنية على وعى الشخصية، ويدل " الوعى " على منطقة الانتباه الذهنى التى تتبدى من منطقة ما قبل الوعى، وتمر بمستويات الذهن، وتصعد حتى تصل إلى أعلى مستوى فى الذهن فتشمله، وهو مستوى التفكير الذهنى والاتصال بالآخرين.. وهذه المنطقة الأخيرة هى المنطقة التى تهتم بها كل القصص السيكولوجية تقريبًا، ويختلف قصص " تيار الوعى " عن كل القصص السيكولوجى فى أنه يهتم بالمستويات غير الكاملة أكثر مما يهتم بمستويات التعبير الذهنى، وهى تلك المستويات التى تقع على هامش الانتباه[6]، كما تركز أيضًا هذه التقنية على منطقة ما قبل الكلام وهذه المنطقة " من الوعى لا تخضع للمراقبة، والسيطرة، والتنظيم على نحو منطقى"[7]، والوعى هو " كل منطقة العمليات الفعلية بما فيها مستويات ما قبل الكلام على وجه الخصوص "[8]، وبمثل هذا المفهوم للوعى يمكن أن نعرف قصص " تيار الوعى" "بأنه نوع من القصص يركز فيه أساسًا على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعى بهدف الكشف عن الكيان النفسى للشخصيات[9]؛ لأن هدف تقنية تيار الوعى هو سبر الوجود النفسى للشخصيات، فالاهتمام فى هذه التقنية يكون بالدرجة الأولى على ماهية الذات التى تشتمل "على أنواع التجارب العقلية من الأحاسيس، والذكريات، والتخيلات، والمفاهيم، وألوان الحدس "[10].

والكاتب الروائى الذى يستخدم تقنية " تيار الوعى " يحتاج إلى مهارة فنية كبيرة، كى يعكسه داخل الشخصيات؛ لأن الإبداع الروائى الناجح الذى يعتمد هذه التقنية لابد أن تتوفر فيه" إمكانات فنية تتجاوز إمكانات أى نوع قصصى آخر. ولأن الأمر كذلك، فإن أى دراسة لهذا النوع ينبغى أن تكون بالضرورة بحثًا فى

الأسلوب. إن دراسة المستحدثات والأشكال تتضح أهميتها إذا فهمنا الإنجاز الفنى الذى يبرر المهارة والاقتدار . " و" تيار الوعى " ليس تكنيكًا لذات التكنيك، ولكنه أسلوب يعتمد على إدراك قوة الدراما التى تعمل فى أذهان البشر"(11)، واستخدام هذه التقنية يعكس طبيعة الشخصية، ويعريها، ولا يفقرها، ولا يجعلها تنفصل عن واقعها الاجتماعى أو مواجهته(12)، بل على العكس من ذلك تمامًا، فإن هذه التقنية تعكس واقع الشخصية بواسطة الاعتماد على اللاوعى الذى يتعامل مع المعطيات والأشياء على نحو مجزأ، ومفكك، ومتكرر، ويتم ذلك عن طريق استخدام جمل مفككة، وغير مفهومة، ومجزوءة لنقل نشاط العقل الباطن .

والكاتب الروائى الذى يعتمد هذه التقنية يركز على أحلام اليقظة، وتخلو القصة فى بعض الأحيان من الحوادث، حيث ينصب التركيز على الأفكار والذكريات دون التقيد بالنظام المنطقى للأحداث، وبسبب عدم التقيد بالنظام الزمنى لا تكتمل الأحداث فى تسلسلها الزمانى إلاَّ فى نهاية القراءة، ويعاد ترتيبها فى مخيلة القارئ.. وفى بعض الأحيان تجنح تقنية "تيار الوعى " إلى إلغاء دور الراوى فى الرواية وتسنده بأكمله إلى إحدى الشخصيات ليقدمها فى أعمق مستوياتها الباطنية، وفى أحيان أخرى لا يختفى الراوى دائمًا فى رواية " تيار الوعى" ، مثلما أن الشخصية لا تسيطر ، بل ثمة تناوب وامتزاج فى الأدوار، فيمتزج وعى الشخصية مع سرد الراوى .

غير أن هناك تداخلاً بين تقنية " تيار الوعى "(13)، والمونولوج " الحوار الداخلى"، وتستطيع أن تميز بينهما من خلال تعريف "تيار الوعى " السابق، ومفهوم " المونولوج" فتيار الوعى يبنى على سبر أغوار الشخصية، ولكن بطريقة غير منظمة، ومتشابكة، ومقطعة، وغير محدودة، فى حين " المونولوج " يقوم على عكس ذلك، فالحوار الداخلى هو إحدى التقنيات التى تستعملها تقنية " تيار الوعى"، ويعتبر " الحوار الداخلى " جزءًا من تقنية "تيار الوعى"، وعندما يستخدم " الحوار الداخلى " مرادفًا لمصطلح تقنية "تيار الوعى" يكون مختلفًا عن

استخدامه لـ " حوار داخلى " فقط، حيث يقوم الثانى على محاورة النفس بطريقة منظمة، وواضحة، أما الأول فهو عكس ذلك تمامًا .

وقد استخدم نجيب محفوظ تقنية " تيار الوعى " فى رواية " تعدد الأصوات "، مركزًا على النواحى النفسية المضطربة، وتتجلى قدرته أكثر ما تتجلى فى استخدام الكلمات للتعبير عن الوضع النفسى بدقة وفعالية .. فعندما يجعل نجيب محفوظ من بنسيون " ميرامار " فى روايته المسماة بهذا الاسم - بطلاً حقيقيًا يلف حوله مختلف الفئات الاجتماعية، يتسارعون فيما بينهم لإقرار وجهات نظر خاصة بهم، ولهذا أصبح للمكان دوره الفنى فى رسم الظلال الخفية الغائبة فى ثنايا العمل، فهو ليس مكانًا جامدًا، بل غدا شخصية من شخصيات العمل الأدبى، لها دورها الوظيفى فى دفع عجلة الأحداث، وتحريك مصائر الشخصيات الأخرى، ولذا أصبح لقاء الإنسان به ليس لقاء مع التراب، بل لقاء مع إنسان فى حلبة صراع عنيف، فالعمارة الضخمة الشاهقة أصبحت كوجه قديم يطارد " عامر وجدى "، ويحكى معه ذكرياته الطويلة، التى أسهم فى خلقها، فهو " يستقر فى ذاكرتك فأنت تعرفه، ولكنه ينظر إلى لا شىء فى لامبالاة فلا يعرفك "[14]، بل ويؤكد تشخيصه فيناديه " عامر وجدى" : " هأنا أرجع إليك يا إسكندرية.. .. "[15]، ثم يضفى عليه المبدع تقابلاً ليعكس نبض الزمن على جدرانه كنبض الزمان على جسد الإنسان .

ويلعب " تيار الوعى " من خلال المكان دوره فى بلورة وعى الشخصية بذاتها، إذ ينتقل "عامر وجدى" إلى الماضى" أو إلى عوالم الذكريات الكامنة فى اللاوعى، فالبنسيون أصبح "كالبيت الكبير الذى تحول مع الأيام إلى فندق، يراه السائر فى خان جعفر كقلعة صغيرة، وحوشه القديم الذى شق فيه طريق إلى خان الخليلى، قد نقش فى قلبى المشبوب المرتطم بخيبة الأمل .. .. "[16]، فهنا يستخدم الأديب المكان استخدامًا فنيًا، إذ ينتقل من الوعى إلى اللاوعى انتقالاً لا يشى بفنية صرفة.

لقد تحول المكان من خلال تيار الوعى إلى نغمة حزن تطارده نتيجة خيبة الأمل التى صادفته، وانطفاء نشوة الحب بلفظة " لا " من صاحب العمامة، واللحية البيضاء، عندئذ يصبح المكان رمزًا لظلام أبدى، وموتًا لنغمة الحب التى هبطت إلى الدنيا قبل الأديان بمليون سنة، فالمسألة إذًا ليست مكانًا جامدًا، بل أصبحت محبوبة قديمة تطالعه فى صورة ذكريات قديمة، إنها مسألة وعى ولا وعى، أى أنها تيار الوعى لشخصية عامر وجدى، إذ يقول : " العمامة واللحية البيضاء وقسوة الشفتين وهما تلفظان " لا " فتقضى فى تعصب أعمى على الحب الذى هبط إلى الدنيا قبل الأديان بمليون سنة "(17).

وقد يشى المكان ـ أحيانًا ـ ومن خلال تيار الوعى عند " عامر وجدى" عن ازدواجية واضحة، فقد يكون صورتين لشكل واحد، فهو " قطر الندى، نفثة السحابة البيضاء، مهبط الشعاع المغسول بماء السماء، وقلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع .. .. "(18)، كما هو وجه" أفرخ غضبه .. وثاب إلى وداعته .. "(19)، وهذا التناوب يخلق توازيات بين أحداث متعارضة، أغلبها تعكس التعارض بين الفشل فى الحب اجتماعيًا وحسيًا، وبين سيطرة اليأس والرضا به عاطفيًا، وغاية المبدع من ذلك تعميق الإحساس بالمأساة والتأكيد على الطريق المسدود الذى يسير فيه " عامر وجدى " إذ بمقدار ما يسعى نحو الخلاص والسمو والنسيان، يهوى نحو اليأس والنفى والاغتراب النفسى .

ومن أمثلة استخدام تيار الوعى أيضًا، أن " حسنى علام " لم ير فى حجرته بالبنسيون مرفئًا للراحة، والأمن، بل نظر إليها فى إطار الذكريات البالية، فهى تذكره بسراى " آل علام " بطنطا، أى تذكره بالماضى الذى يتمنى أن ينساه، وتتلاشى معالمه، بعد أن كشف الحاضر عن قيم جديدة، ونظام طبقى جديد لا يسود فيه الإنسان إلاَّ بشهادته العلمية، ولهذا غدت الحجرة عاملاً من عوامل التداخل بين الوعى، واللاوعى عند هذه الشخصية، فيقول :" أما الغرفة فتنطبع بسحنة كلاسيكية. تذكرنا بسراى آل علام بطنطا، لذلك أضيق بها. وقد غرب مجد الريف وجاء عصر الشهادات يحملها أبناء السفلة.. حسنًا لتكن ثورة ـ

ولتدككم دكًا ـ إنى أتبرأ منكم .. سأنشئ عملاً. أتبرأ منكم يافتات العصور البالية.. فريكيكو .. لا تلمنى "[20].

إن هذا الاقتباس يعلمنا سبب ضيق " حسنى علام " بالحجرة، ولكن لا يبين لنا أسباب أو دوافع هذا الضيق إلاَّ من خلال سبب واحد، ولا يوضح أيضًا فى أى زمان أو مكان بدأ ذلك ولماذا، فهذا الحدث يتم إخبارنا به عن طريق التداعى الحر من قبله، ولا نكتشف الدوافع لهذه الثورة إلاَّ بعد عدد من الصفحات، حيث نقرأ : " وقد عرفتنى ذات العيون الزرقاء بقولها غير مثقف، والمائة فدان على كف عفريت "[21]، ذلك هو السبب الثانى العاجل، ولكن المبدع يكشف لنا من خلال تقنية " تيار الوعى" عن السبب الحقيقى والعميق للرفض، لا يرجع لغياب "الشهادة" وضياع الأرض، بل يتصل بغياب الحب، أو القدرة عليه .. نقرأ معًا هذا الحوار عن طريق تيار الوعى أو رجع الذكريات :

" – أأنت جاد فيما تقول ؟.

– طبعًا يا عزيزتى ..

– ولكن فى رأيى لا تعرف الحب !.

– أريد أن أتزوج كما ترين .

– يخيل إلىّ أنك لا يمكن أن تحب .

– أريد أن أتزوج منك، ألا يعنى هذا أننى أحبك ؟.

– ثم قلت وأنا أراوغ الغيظ والغضب :

– وإنى كفء للزواج، أليس كذلك ؟.

– بعد تردد قالت :

– ما قيمة الأرض الآن ؟.

– حملت نفسى مسئولية الموقف المهين ثم مضيت وأنا أقول :

– سأتركك لتفكرى فى هدوء "[22].

إن استخدام ضمير المتكلم فى هذا النمط الروائى، يجعل القارئ يشعر بأن ما يقرؤه حقيقة وإثبات وليس وهمًا، ويعطى هذا الاستخدام فرصة للشخصية بأن تطلق العنان لذكرياتها وخيالاتها فى الحاضر، أو الماضى، أو المستقبل، وهذا ما نلاحظه فى كل روايات تعدد الأصوات، كما يعطى الشخصية حرية نقل وعيها دون شعور القارئ بوجود وسيط ينقل لنا شعور ووعى الشخصية كما فى الرواية التى تعتمد على صيغة الغائب .. فشخصية "حسنى علام" نتيجة لاستخدام ضمير المتكلم أتيح لها أن تعبر عن وعيها، وأفكارها، وآمالها، وآلامها، عبر تاريخها الطويل، لذلك يكشف ـ من خلال تيار الوعى ـ عن السبب الحقيقى الذى رفضته " مرفت " من أجله، حيث يقول :

"- أخيرًا وقعت فى الحب ؟.

- طائط .. لا حب ولا هيام.. لكنها فتاة ممتازة.. وهى من لحمى ودمى .. وأنا أريد أن أتزوج .

- على أية حال فأنت شاب تتمناك أية فتاة "[23].

إن " تيار الوعى " يكشف لنا عن اغتراب شخصية " حسنى علام " من خلال الدوافع التى كشفت عن هذا الاغتراب، وإذا كان " فوكنر " (1897–1962) قد جعلنا من خلال "تيار الوعى" لشخصياته، نعيش عالم الجنوب، ونشم رائحة كاوى، والأرض وزهرة الجمسن، وعرق الزنوج، فى روايته الرائعة " قداس الراهبة "، فإن نجيب محفوظ قد جعلنا من خلال تيار الشعور عند الشخصيات، نشم رائحة الهواء، ونسيم البحر، وانفجارات الرعد، ووميض البرق، وانهلال المطر فى مدينة الإسكندرية من خلال رائعته " ميرامار "[24].

إن نظرة "كافكا" للحياة قد تتبلور فى كلمات " حسنى علام " " الكون فى الحقيقة قد مات، وما هذه الحركات إلاَّ الانتفاضات الأخيرة التى تند عن الجثة قبل السكون الأبدى"[25]، والتى جاءت تعليقًا على حديثه لنفسه بعد محاورة بينه وبين " سرحان البحيرى "، إذ يقول مخاطبًا ذاته : " مهما تقل فلن أصدق كلمة

واحدة مما تقول، إن رفض مرفت لك أطاح بعقلك، ولا تصدق ما يقال عن العدالة والاشتراكية، المسألة تتلخص فى كلمة واحدة : القوة، إن من يملك القوة يملك كل شىء، ولا بأس بعد ذلك من أن يتغنى أمام الناس بالعدالة والاشتراكية، وإلاَّ فخبرنى بالله هل رأيت أحدًا منهم يسير فى الأسواق شبه جائع مثل سيدنا عمر؟!"(26)، هذا وإن كانت ظاهرة الاغتراب عند " كافكا "، قد تختلف عن ظاهرة الاغتراب عند " نجيب محفوظ " فى تصويره لشخصية " حسنى علام ".

ويلجأ الكاتب إلى تقنية المونولوج الداخلى أو الاستبطان للإفصاح عما يختلج فى الدواخل والأعماق النفسية للشخصية من مشاعر، وأحاسيس ، ورغبات، وأحلام، كاشفًا عن حقيقة السلوك، واضطراب الانفعالات، وردود الأفعال، ومن النماذج الجلية للاستبطان والمونولوج الداخلى ما نجده فى رواية " أفراح القبة"، ذلك الحديث الداخلى أو النجوى الباطنية التى نكتشف من خلالها الضيق، والقهر، والشعور بالخزى والمهانة التى تستولى على " طارق رمضان" حين يذهب إلى باب الشعرية لمقابلة " كرم يونس " و" حليمة الكبش " : " أية كآبة تغشانى وأنا أخترق باب الشعرية. منذ سنوات لم تقترب منه قدماى. حى التقوى والخلاعة، أغوص فى زحام وضوضاء وغبار النساء والرجال والصبية. تحت سقف الخريف الأبيض. كل شىء يلوح لعينى فى ثوب الازدراء والكآبة . حتى الذكريات منفرة جارحة بما فيها مجيئى بتحية لأول مرة وهى تتأبط ذراعى فى مرح . مثل الهوان فى الظل ومعاشرة الصعاليك والقبوع الحقير تحت جناح أم هانى ـ اللعنة على الماضى والحاضر ـ اللعنة على المسرح والأدوار الثانوية، اللعنة على أول نجاح تأمله من لعب فى مسرحية عدو مجرم وأنت تعلو الخمسين من العمر.. ها هو سوق الزلط النحيل الطويل مثل ثعبان .. ها هى بواباته المتجهمة العتيقة "(27).

إن هذه اللغة تشخص الصراع النفسى الذى تحس به الشخصية فى أعماقها، وبواسطة هذا الأسلوب نتعرف إلى أحلام الشخوص وتطلعاتها ومالا تستطيع البوح به والاعتراف به إلاَّ لنفسها.. وأبعد من ذلك أنه كلما اشتدت العزلة (حالة

كرم يونس وحليمة الكيش وهما فى السجن)[28]، أو اشتد الشعور بالغربة (حالة عباس كرم يونس وهو دائمًا وحيد فى البيت)[29]، ازداد استخدام هذا الأسلوب، بل إن القارئ من خلال المونولوج الداخلى ولغة الاستبطان يكتشف ازدواجية شخصية كل من : عامر وجدى[30]، ومحتشمى زايد[31]، وتمزقهما بين المواقف والمشاعر والسلوكيات النفسية المتضادة سلبًا وإيجابًا، سموًا ونذالة، قناعة ونفاقًا.

ورواية " أفراح القبة " - فى قمة المأساة - تنتهى بمونولوج مطول من خلاله يتعرف " عباس كرم يونس " إلى حقيقة مأساته، وإلى الأسباب الحقيقية لترديه وسقوطه، وانهيار أسرته وفنه، فيخاطب نفسه فى لغة اعترافية قائلاً : " ما توقعت ذلك قط ! أين موسم المطر الذى تغنى به سرحان الهلالى؟ لا توجد أفكار، إذا وجدت فكرة تمخضت عن لا شىء، إذا تطلبت فكرة تأملاً كتم أنفاسها الجفاف والخمود - إنه الموت - الموت كما يتبدى لحى - إنى أرى الموت وألمسه وأشمه وأعاشره.. انخرطت فى سباق مميت، ولكن الجفاف استفحل حتى صرت جسدًا بلا روح. وتسلل إلى صوت الفناء الساخر ينذرنى بأننى قد انتهيت.. لقد عبث بى ما شاء له العبث ثم غادرنى مكشرًا عن أنياب القسوة والإعدام "[32].

كما تبرز بعض مقاطع " تيار الوعى" بشكل مستمر لتقدم حالات شعورية تدور فى وعى الشخصية، فتسيطر على ذاكرة الشخصية سواء أكان السرد يستدعيها أم لا .. فهى لازمة شعورية تضغط على وعى الشخصية، لأنها البؤرة الرئيسية لحدث السرد..، وخير مثال على ذلك ما يقوله " علوان " فى رواية " يوم قتل الزعيم " " صباح يوم جديد . قديم . جديد قديم. جديد قديم. جديد قديم . جديد قديم . قديم جديد . دوخينى يا ليمونة . إن لم يوجد قديم حسن فليوجد جديد سيئ . أى شىء خير من لا شىء الموت نفسه تجديد . المشى صحة واقتصاد. المفروض أنه طريق العشق والجمال فانظر ما هو ؟ آه يا قدمى ! آه يا حذائى ! تحملا وتصبرا هذا زمن التحمل والتصبر . فى زمن النار والوحوش لا نسمة ترطب الفؤاد إلاَّ أنت يا حبيبتى.. صباح الخير أيها المكدسون فى الباصات. وجوهكم تطل من وراء الزجاج المشروخ مثل المساجين فى يوم الزيارة.

والجسر المكتظ بالعابرين. السائرون على عجل، يلتهمون سندوتشات الفول بنهم وبلا تذوق.. اشتدى يا أزمة تنفرجى ! "(33).

نلاحظ من خلال الاقتباس السابق أن وعى الشخصية مسكون بهذا الأمر (الغلاء وسقطة الانفتاح وأثر ذلك فى جيل الشباب) فى مواضع مختلفة، حيث يطفو هذا الأمر على وعى الشخصية فى سياقات سردية مختلفة، لا ترتبط بأى شكل من الأشكال بمضون السرد الذى يرد فيه هذا الوعى.. وهذا التفكك فى السرد يشى بتفكك وعى الشخصية، وتيهها، وتخبطها، وعدم وضوح الرؤيا أمامها.. وإن تكرر هذا الأمر (سقطة الانفتاح وأثره فيه وعلى جيله) فى غير موضع من السرد، يؤكد على أن هذين الأمرين يضغطان على وعى الشخصية بدرجة كبيرة، واهتمام الشخصية بهما، وإبرازهما على أمور / أحداث أخرى.. فالكتابة فى هذه الرواية " آلية " تقوم على اللانظام والفوضوية وتنفى رقابة العقل الصارمة ـ كما يبدو فى الظاهر، ولكن لهذه الطريقة فى الإبداع وظائف عدة ـ كما بينا سابقًا ـ حيث لا يمكننا أن نعبر عن عالم غير معقول ـ كما هو عالم أحداث الرواية ـ بلغة المعقول .. وهذا يعكس اضطراب الشخصية النفسى الذى يجعلها متخبطة ولا تستطيع أن تنظم أفكارها فى مواضع بعينها .. ونشير هنا إلى نص آخر يسيطر على وعى الشخصية، ويؤكد ما ذهبنا إليه، حيث يقول " علوان " أيضًا : " جريح القلب والكرامة، أهيم على وجهى ككلب بلا مأوى. حرارة الجو تبخر لذة المشى، مقهى ريش منقذ من ضجر الوحدة . أجلس وأطلب القهوة وأرهف السمع. هنا معبد تقدم به القرابين إلى البطل الراحل الذى أصبح رمزًا للآمال الضائعة آمال الفقراء والمعزولين . هنا أيضًا تنقض شلالات السخط على بطل النصر والسلام . النصر يتكشف عن لعبة والسلام عن تسليم، على مسمع من السياح الإسرائيليين. أسمع وأهنأ بشىء من العزاء . أنتم إذا شئت حزب وهمى لا شعار له إلاّ الرفض ـ إن أضجرك الكلام فمد البصر إلى الطريق ـ راقب حركة الذاهبين والجائين حركة سريعة لا تتوقف ولا تنقطع.. وجوه مكفهرة ماذا وراءها ؟ الرجال والنساء والأطفال، حتى الحبالى لا يقرن فى بيوتهن. كل يحمل مأساته أو مهزلته .. .. "(34).

وهكذا، فإن ما يقع على سطح الواقع من مأساة، وما يتجلى على ظاهر المجتمع من انهيار وسقوط، إنما يعود إلى ما تحمله الشخصيات فى أعماقها ودواخلها وليس أمام الكاتب لإبراز هذه الحقيقة إلاَّ إمكانية وحيدة، وهى الالتجاء إلى الحفر فى باطن شخصياته عن طريق تقنية " تيار الوعى " ، والمونولوج أو الاستبطان، فهو أداة للبوح والاعتراف، والنقد، واكتشاف الحقيقة المخبوءة .

ثانيًا : الحوار :

من ضمن تقنيات السرد الأشد حضورًا فى تعدد الأصوات عند نجيب محفوظ هو " الحوار" الذى يدور بين الشخصيات، بشكل موضوعى حيادى فنى، ويشكل جزءًا فنيًا مهمًا من تكنيكات الرواية؛ لأنه يوضح طبيعة الشخصية، والطريقة التى تفكر بها، ومدى وعيها بالقضية أو المأساة التى تشكل حياتها المتخيلة، حيث بدأ ظل الراوى يتقلص شيئًا فشيئًا من الرواية، وأخذ الحوار فيها يتبوأ المكانة التى كان يحتلها السرد فى القصص القديم، ونجد فى هذا الحوار أن المتكلم يتكلم مباشرة إلى متلقٍ مباشر، ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوى، ويحقق المتحاوران اتصالاً لفظيًا أو ناقصًا عن طريق دلالات التوقف، والصمت، والإيماءات، وبذلك يمتلك المحاور قدرة الاستمرار المتصل استخلاصًا لأصل الحوار من حيث إنه نمط تواصل حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال والتلقى.

لم يعد للسرد نصيب كبير فى روايات تعدد الأصوات، التى تهتم بالحقيقة من خلال الحوار، والأسلوب الحوارى فيها وسيلة أساسية لتقديم الحقيقة، والحقيقة الواقعية خاصة التى تحتفظ للواقع بشكله الملىء بالتناقضات، والتفاوتات الفكرية، والطبقية، والاقتصادية.. ولعل تحديد المكان وحصر الزمان فى فترة قصيرة ساعدا على إطلاق الحوار على حساب السرد، وبذلك يختلف أسلوب تعدد الأصوات عن أسلوب الرواية التقليدية، حيث يعتمد فى هذا النمط الأسلوب الحوارى فى تقديم الشخصيات والأحداث التى تقوم بها، كما يتبع هذا النمط أيضًا ـ بعض أجزاء أسلوب السيناريو كتحديد الزمان والمكان والحالة، ولكن دون

الدخول فى تفاصيل ذلك بشكل دقيق ـ كما هو الحال ـ عند كتابة السيناريو، وذلك لأن الرواية الحوارية تعتمد على الحذف الصارم للوصف الخارجى المتعارف عليه فى الرواية، وتتجنب تجسيد الأزمنة والأمكنة، فهى تلقى بحدث ما، من خلال العرض الحوارى، دون الاهتمام الجاد بزمانه أو مكانه .

ونستطيع أن نقول إن هذه الروايات أقرب إلى " الدراما "، لذلك يمكن إعدادها للمسرح؛ لأن " الاختلاف الجذرى بين الدراما وسائر الأشكال الفنية الأخرى مثل الرواية أو القصة مثلاً، هو أنها تقوم على الحدث الذى يتم خلقه عن طريق الحوار، فى زمن مسرحى معين لا يزيد فى الغالب على ثلاث ساعات . ولذلك فإن عنصر الزمن فى الدراما يحتم على الكاتب المسرحى أن يعالج الماضى والمستقبل بطريقة خاصة، وأن يجعل هذه الأزمنة جميعًا تصب فى الزمن الحاضر"[35]، ومن ثم فإن الأحداث فى رواية تعدد الأصوات تتخلق عن طريق الحوار بين الشخصيات، وأن الزمن آنيًا فيها؛ لأن بناء الشخصية كله مرتبط باللحظة الراهنة للحديث، وأن الاسترجاع للزمن الماضى يتم عبر استذكار الشخصية لذلك، والأحداث الآنية التى تمر بها الشخصية هى المحفز لذلك .. ولا يعنى هذا أن بنية الزمن فى هذا النوع متعددة بين الماضى والحاضر، بل بنية الزمن هى الحاضر فقط، وهذا ما أكدنا عليه عند الحديث عن "الزمن " فى الفصل الثالث .

ومن خلال تقنية " الحوار " يمكن القول إجمالاً، إن " نجيب محفوظ " انتقل من الأساليب الإنشائية واللغة الزخرفية التنميقية التى كانت سائدة فى الكثير من النصوص الروائية الأولى التى كتبت فى مطلع القرن السابق، كما راح يتخلص مما يسمى بلغة الرسائل السجعية الذى نراه واضحًا فى رواياته التاريخية مثل رواية " عبث الأقدار" ، وغيرها، وبذلك " استطاع نجيب محفوظ أن يقدم رواية "واقعية نقدية " يتضافر فيها ـ فى علاقة جدلية سامية ـ قوة الوعى الاجتماعى بطبيعة المرحلة التى تصورها بجودة البناء الفنى للرواية التى يشكلها، مما يؤكد أن الوعى بالفكر والفن يسيران فى خط متوازٍ "[36]، أى ليس فيها محاولة

لترصيع العبارة - لغاية جمالية زائفة، وإنما هى وسيلة للتعبير الأدبى الدقيق عن الحدث والشخصية.

لقد أخذ يميل نحو لغة روائية ذات طابع حكائى، ومتنوعة فى تقنياتها السردية، فراحت الجمل المطولة والملتوية والأساليب الخطابية والبيانية التى عهدناها فى كتابات المنفلوطى تغيب وتتوارى، تاركة المجال مفتوحًا أمام لغة تعتمد الجمل القصيرة والمركزة، وأمام أسلوب حكائى واقعى وإن كان يغلب عليه - فى بعض الأحيان - طابع التقرير والوصف المباشر.. ولهذا يلجأ إلى تقنيات أخرى كبديل لطريقة القص التقليدية التى يقوم بها الراوى العليم بكل شىء، مانحًا الشخصيات حق الحديث عن نفسها، وبالطريقة التى تراها مناسبة للأحداث والمواقف، ولعل هذه المعادلة الصعبة التى جاهد نجيب محفوظ طويلاً مع أدواته الفنية، هى التى حققت له العالمية وحصوله على جائزة نوبل للآداب عام 1988.

يحتل " الحوار " - إذًا - فى رواية تعدد الأصوات مساحة واسعة من الرواية، وهو يتسم بقصر مدته من جهة، وبصياغته فى جمل قصيرة ومركزة من جهة أخرى، فمثلاً رواية " الكرنك "، وهو مقهى - محدود المساحة : " من مجلسى أجلت البصر فأحاط بالمكان، كأنه حجرة كبيرة.. "(37)، وكما أن ممثلى المسرحية معدودون، فرواد " الكرنك " معدودون " ترعى الرواد المعدودين - كأنهم لصغر المكان أسرة واحدة .. .. "(38)، وداخل هذه الأسرة دار الحوار فى الرواية كلها، من مثل الحوار الذى دار بين الراوى، و " قرنفلة " صاحبة مقهى "الكرنك " :

" وقفت أمامى وقالت :

- شرفت .

- تصافحنا وأنا أشكر لها مجاملتها فسألتنى :

- هل أعجبتك القهوة ؟.

- فقلت بصدق :

– جدًا، بن ممتاز حقًا .

– فابتسمت بسرور، ورنت إلىّ مليًا ثم قالت :

– يخيل إلىّ أنك تذكرتنى ؟.

– فعلاً، مَنْ ينسى قرنفلة ؟.

– ولكن هل تذكرت دورى الحقيقى فى الفن ؟.

– أجل، كنت أول من جدد فى الرقص الشرقى .

– هل سمعت أو قرأت أحدًا ينوه بذلك .

– فقلت بارتياب:

– تصاب الأمم أحيانًا بفقدان الذاكرة ولكن ذلك لا يدوم إلى الأبد .

– كلام جميل ولا شىء وراء ذلك .

– ولكننى قررت حقيقة لاشك فيها .

– ثم تهربت من الحرج قائلاً :

– أتمنى لك حياة سعيدة وهو الأهم .

– فقالت ضاحكة :

– حتى الآن فالنهاية تبدو سعيدة .

– ثم وهى تودعنى راجعة إلى كرسى الإدارة :

– والعلم عند علام الغيوب ! "(39).

يمثل هذا الحوار صيغة مثلى للنمط المجرد الذى يكون ناشئًا بفعل مناسبة الحدث، ويقترب من الحديث اليومى العادى، وفيه تلقائية نابعة من التناسب الحاصل بين الكلام والشخصية الناطقة به .. لذلك أستطيع أن أتخذه أنموذجًا للحوار المجرد الذى يؤدى وظيفة استغوارية إلى حد معين فى الرواية من خلال

النظرة عبر سطح الأحداث، ومن أمثلته - أيضًا - الحوار الذى جاء فى رواية "قشتمر" على لسان الأصدقاء :

" يسأل صادق :

- ألا تحب أن تكون غنيًا مثل أبيك ؟.

- فيجيبه حمادة ضاحكًا :

- أحب المال طبعًا ولكننى لا أحب المصنع .

- سيحل أخوك محل أبيك بعد عمر طويل ويصير ولى أمر الأسرة، ماذا تكون أنت؟ ماذا تريد أن تكون ؟.

- فيفكر فى شىء من الحيرة ثم يقول :

- لا أدرى، لم أحب عملاً بعد، ولكنى أحب الحياة .

- فيقول إسماعيل :

- طاهر يحب الشعر .

- فيقول حمادة بإصرار :

- الحياة أجمل من الشعر والمصنع .

- وبعد تأمل طويل لأناقته يسأله إسماعيل بلا أية مناسبة:

- ألا ينشب شجار أحيانًا بين والديك ؟.

- يدهش حمادة ويسأل بدوره :

- ما معنى سؤالك ؟.

- أريد حقيقة أن أعرف.

- لا تخلو حياة من ذلك .

- كيف يجرى الشجار الزوجى فى طبقتكم ؟.

- فابتسم حمادة قائلاً :

- تندلع الحدة.. يقطبان .. أبى يقول يا هانم لا يليق كيت وكيت فتقول ماما يا باشا أنا لا أقبل ذلك .. يا هانم .. يا باشا .

- فيسأله إسماعيل بجرأة :

- ألم يسبها مرة قائلاً يا بنت كذا وكذا .

- ويقهقه حمادة ثم يقول :

- هذا عندكم لا عندنا يا حضرة "(40).

هذا الحوار ينشأ بفعل الموقف الذى يضع المتحاورين فى وضع معين داخل المشهد، ليقترب فى تكوينه إلى حد كبير من المحادثة اليومية بين الناس، فهو حديث إجرائى متأسس على رد فعل سريع أو إجابة سهلة أو تبادل كلمات لا تحتمل التأويل المتعدد؛ لأنه إجابات متوقعة عن أسئلة عادية ليست فيها رؤية خاصة، ولا يتضح منها موقف عميق فى مسألة فكرية، أو اجتماعية ، أو سياسية، أو عاطفية.. وغالبًا ما تحتوى المشاهد الحوارية على حوارات مجردة تؤدى أحيانًا دور بوّابة الانتقال بالحوار المجرد؛ لأنه ذو طبيعة محددة ليست لها القدرة على النفاذ إلى جوهر الأشياء والحالات، فضلاً عن الإكثار من هذا النمط من الحوار يضفى على الرواية سمة المحادثة اليومية بدلاً من الحوار الأدبى المنتقى .

وللحوار وظائف متعددة فى الرواية، أهمها أنه يبرز لنا ملامح وصور التشابه أو الاختلاف بين الشخصيات، فالحوار السابق ـ مثلاً ـ يظهر لنا موقف الأصدقاء من الغنى والفقر، والشجار الزوجى، وذلك بصيغة تبرز جوهر الاختلاف بينهما، ففى الوقت الذى يبدو فيه كلام " حمادة الحلوانى " دالاً على القناعة والرضا والتسليم، فإن كلام كل من " صادق صفوان " و " إسماعيل قدرى " يدل على نفسية ملؤها التمرد، والثورة ، والتحدى.. وهذا يشبه الحوار الذى دار بين الأب " عمرو " وابنه " قاسم " :

" ويسأله عمرو فى مجلس الليل بعد العشاء :

- ألا تريد أن تكون كأخويك ؟ .

- فيقول بصراحة :

- كلا.

- فيقطب الرجل ويقول منذرًا :

- لا تضطرنى إلى تغيير معاملتى لك "(41).

وهكذا يضفى الحوار المجرد سمته المميزة على بعض المواقف، وتتمثل فى قابلية ذلك الحوار للمرور السريع على الأشياء، يلمحها بطرف عينه المغادرة إلى نقطة أخرى، دون تأمل أو توقف، ومنه أيضًا الحوار الذى دار بين " محتشمى زايد " و " أم على الشغالة ، فيقول : " جرس الباب يرن. افتح الباب فتدخل أم على . فى معطف سنجابى والخمار الأبيض يحدق بوجها القمحى الريان :

- كيف حالك يا بك ؟.

- نحمده يا أم على.

- الشتاء لا يريد أن يرحم "(42).

يرتبط الحوار فى المقطع السابق بمقتضى حال المناسبة ، فالمجاملة تأتى فى محلها، والشكر والترحيب فى موضعه، فضلاً عن المعلومة التى تأتى فى طى السياق، بأن الشتاء لا يرحم، وهذا يرتبط بالجو النفسى والزمنى والمكانى الذى يصوره الأديب على أنه حالة مخاض بفعل الارتباط بين " محتشمى زايد " و" أم على " لأنه " يرتاح إلى الانفراد بها.. نزهة أسبوعية تنفخ فى وجدانى نغمة الحلم الغابر. الانفراد بها يتجسد فى حال يضطرب لها روتين الزمن، ويواجه الأنا القديم الأنا الطارئ فيتناجيان وبينهما فاصل الزمن بلغتين غريبتين لا تفضيان إلى تفاهم، ثم يستعير القلب من مخزونه خفقة خاطفة تعيش حياة مقدارها ثلاثون ثانية.. وعندما تنحنى لتعيد بسط الكليم أتصور أن أقرصها بحنان، مجرد تصور "(43).

والحوار يقوم بوظيفة أخرى، وهى إبراز جانب معين، وهو صلته الحميمة بموضوع الرواية كما حدث فى رواية " يوم قتل الزعيم " ، حيث يشير إلى قتل الزعيم عن طريق وضعه بطريقة تختلف عن طريقة السرد العادى، والتى تنتمى أصلاً إلى جنس أدبى آخر، هو " المسرح "، وهذا ما يكشفه الحوار التالى الذى دار بين " علوان " وخطيبته " رندة "، فيقول : " قلت لها مرة فى استراحة الهرم :

- فلنتسل بحصر أعدائنا .
- فدخلت اللعبة قائلة :
- غول الانفتاح واللصوص الأماثل .
- فقالت ضاحكة :
- قد ينفعنا قتل واحد فقط !.
- فقلت ضاحكًا أيضًا :
- إنك اليوم رندة المحروقى "(44).

ومن الجوانب المثيرة فى رواية تعدد الأصوات عند نجيب محفوظ، كون القضايا النفسية، والعاطفية، والاجتماعية، والتميز الطبقى، والإيمان بالله، ومسألة القضاء والقدر، والقضايا السياسية، من احتلال ، واستقلال، ومظاهرات، ومواقف حزبية، .. .. إلخ، كلها قضايا يتضح طرحها من خلال " الحوار " بين الشخصيات، أى أن الحوار هو المادة السردية التى تسمح بتشخيص وجهات النظر، والمواقف، والرؤى تجاه مختلف قضايا الواقع المصرى وأسئلته .

وفى هذا الصدد نقدم المثال من الحوار الذى يدور بين كاهن " آمون " ، والملكة " تى" حول ما يثار عن " إخناتون " وفكرة توحيد الأديان؛ لأن " إخناتون " بذلك أصبح كافرًا من وجهة نظر الكهنة، فيقول : " وتشاورنا نحن الكهنة حول مستقبل البلاد فاتفقنا على رأى. وسعيت إلى مقابلة الملكة تى رغم الحداد وانشغالها بتحنيط زوجها. وجدتها فى حزنها قوية ثابتة واعية بأهدافها . وكان على أن أصارحها بما جئت من أجله مهما كلفنى ذلك . قلت :

- جئت يا مولاتى لأفضى برأيى إلى الأم الشرعية للإمبراطورية .

- وأصغت إلىّ ومنظرها يوحى بأنها تحدس بفطنة ما سيقال .

- مولاتى، أصبح معروفًا أن ولى العهد قد كفر بجميع الآلهة .

- فتجهم وجهها وقالت :

- لا تصدق كل ما تسمع .

- فقلت بلهفة :

- إنى على استعداد لتصديق ما تقولين يا مولاتى .

- فقالت باقتضاب :

- إنه شاعر أيها الكاهن الأكبر .

- ولذت بالصمت بغير اقتناع فقالت بثقة :

- سوف يعرف واجبه تمامًا .

- فقلت مستجمعًا شجاعتى :

- مولاتى تعرف عواقب الكفر بالآلهة على العرش !.

- فقالت بضيق :

- لا خوف على عبادة الآلهة !.

- فقلت مستزيدًا من شجاعتى :

- أمامنا حل إذا مست الضرورة إليه، وهو أن نولى أحد ابنيك الصغيرين وتكونين الوصية على العرش !.

- فقالت بحزم :

- سيحكم أمنحتب الرابع لأنه ولى العهد "(45).

ففى هذا الحوار نجد أن الشخصية تسبر غور الحالة وتحاول وضعها فى رؤية خاصة، لها وجهة نظر مميزة مستنبطة من تحليل ذاتى بقناعة الشخصية، وخبرتها وتصورها عن الحياة، وفيه أيضًا تدور عين المحاور بطيئًا، فهى عين متأملة للأشياء والحالات، لها القدرة على الوصف العميق وإبداء الرأى وتحديد وجهة نظر جلية للأشياء، ربما تعبر عن موقف أو التزام أو معارضة .. فضلاً عن أنها عين تحلل بمخيلة نابضة حيّة، فتقرأ سطورًا غير ظاهرة على سطح الأشياء فى الواقع .. فالحوار فى هذا المضمار مركب من قدرتين أساسيتين، الأولى قدرة واصفة، والثانية قدرة محللة تغوص إلى الأعماق، لذلك تكون سمة التركيب حقيقة هذا الحوار، وقد يكون الوصف مقتضبًا أو طويلاً، وكذلك شأن التحليل، إذ يأتى بين لمحة خاطفة وتأمل بطىء مدقق؛ لأن الطبيعة التحليلية للحوار غالبًا ما تستند إلى الطبيعة الوصفية، فيكون الوصف سبيلاً إلى إظهار الرؤية التحليلية لموقف، أو حالة إنسان ـ فالطبيعتان تشتبكان فى نسيج واحد دائمًا، وهذا ما جعل المبدع يقول فى نهاية الحوار السابق كنوع من التعليق على ما حدث: "هكذا غلبت الأم العاشقة الملكة الحكيمة وضيعت فرصة النجاة وأتاحت للقدر أن يضرب ضربته القاتلة "(46).

وثمة مثال آخر حتى يتبين لنا ما ذهبنا إليه سابقًا، من دخول الوصف فى تركيب الحوار، إلاَّ أنه يخرج عن سياق استخداماته المعتادة، ليكون جزءًا فى تحليل الأوضاع النفسية والاجتماعية ذاتيًا وموضوعيًا، وتصوير الظروف النوعية التى تمر بها الشخصيات عبر الأطوار الحركية للرواية، فيؤدى الحوار عملاً مساعدًا للسرد فى مجال تعميق الوصف التركيبى للشخصية وأحوالها فى سياق الرواية، وهذا ما يكشفه الحوار الثلاثى الذى دار بين "طارق رمضان " و " كرم يونس " و " حليمة الكبش " ، وراوى الحوار هو " كرم يونس" : " ولكن ما هذا ؟ .. من هذا ؟ شبح من الماضى إلىَّ بخنجر مسموم . ماذا تريد يا مستنقع الحشرات؟ قلت لحليمة بامتعاض :

- انظرى .

- دهشت .. تساءلنا :

- أيجىء للتهنئة أم للشماتة ؟.

- ها هو يقف ملقيًا بابتسامته الكريهة ـ بعينيه الضيقتين وأنفه الغليظ وفكه القوى العريض.. كن جافًا معه مثل الزمن .

- طارق رمضان ! .. ماذا جاء بك ؟.

- وقالت حليمة منفعلة :

- أول زيارة من أهل الوفاء مذ رجعنا إلى سطح الأرض.

- فقال طارق :

- ما أنا إلاَّ غريق من الغرقى.

- فقلت بحنق :

- جئت من الماضى كذكرى من أسوأ ذكرياته.

- وشغلت عنه بزبون ثم رمقته بازدراء فقال :

- معى أخبار سيئة !.

- فقالت حليمة :

- لا تهمنا الأخبار السيئة .

- حتى لو تكن عن الأستاذ عباس يونس ؟.

- فقلت :

- إنه ابن بار .. عرض علىّ أن أعود إلى المسرح فلما رفضت أنشأ لنا هذه المقلى.

- وقالت المرأة :

– وقد قبلت مسرحيته .

لكنه ما جاء إلاّ من أجل المسرحية، هل أعمته الغيرة ؟ يطيق الموت ولا يطيق أن ينجح عباس . فليمت بغيظه . إنك أصل البلاء . لا يفهمك مثلى فنحن من خرابة واحدة . قال :

– المسرحية تدور فى هذا البيت، عنكم، وتهدى إلينا جرائم جديدة لم تخطر ببال أحد.. أيمكن ذلك ؟عباس لم يقل لنا كلمة عن موضوعه . لكنه شاب مثالى.

– تساءلت :

– ماذا تعنى ؟.

– كل شىء.. كل شىء . ألا تريد أن تفهم ؟.

– حتى السجن ؟.

– وإنه لسخف .

– وتساءلت المرأة :

– ماذا تعنى يا عدو عباس ؟.

– وتساءلت رغم انقباض قلبى :

– أليست مسرحية ؟.

– وقالت حليمة :

– لديه التفسير .

– شاهدا المسرحية بنفسيكما .

– أعماك الحقد .

– بل الجريمة .

– ما مجرم إلاّ أنت !.

– وقلت له وانقباض لا يزايل قلبى :

– حاقد مجنون .. ابنى عبيط ولكنه ليس خائنًا ولا قاتلاً .

– فصاح :

– يجب القبض على قاتل تحية .

– اشتبك مع المرأة فى خصام جارح وأنا شارد فى أفكارى حتى سألته بخشونة :

– ماذا تريد ؟.

وطردته شر طردة ! "(47).

وعلى الرغم من طول الحوار، فإن التركيز الشديد هو أول سمة تلفت نظر القارئ لهذا الحوار، فالكاتب قد طرح عنه ما قد يشتت انتباه القارئ من تفصيلات جزئية، وهو يغوص إلى لب الموضوع ويسبر أعماقه بدلاً من أن يحيط بحواشيه البعيدة، حيث استخدم الجمل التى تقع مصادفة على سمع راوى الحوار " كرم يونس " ، ولعل أولى مقومات هذا التركيز هى اختيار المبدع لوسيلة السرد التى اتبعها فى رواية الحوار، والزاوية التى يقف فيها تجاه هذا الحوار، فيستخدم طريق الراوى الذى يتحدث بضمير المتكلم، ولكنه يروى الأحداث من وجهة نظر المتحاورين، وهو بهذا يضرب عصفورين بحجر واحد، فيضمن قدرًا كبيرًا من الموضوعية يكفله السرد بضمير المتكلم، وفى الوقت نفسه ينقل القارئ إلى قلب الحدث مباشرة، ويكشف له عن عقل المتحاورين ومشاعرهم، فيحياها القارئ بدلاً من أن يسمع خبرها.

أما الحوار الذى يسمح بتشخيص وجهات النظر فى القضايا السياسية، فإنه يتضح من الحوار الذى دار بين " عامر وجدى " و " طلبه مرزوق " . حول موقف كل منهما تجاه الثورة، والذى يقدم له " عامر وجدى " بلمحة قصيرة كتمهيد حتى يفهم ما يدور من خلال هذا الحوار، فيقول : " لم يكن على مائدة الإفطار سوانا

وكانت الأيام القلائل الماضية قد قربت بيننا وأزالت حواجز الحذر فغلب الأنس بروح الجيل الواحد على الخلافات البالية، وإن انطوى كل منا فى أعماقه على مزاج متفرد مناقض لصاحبه، ولكن تجىء أوقات يبرز فيها المزاج الثاوى فى الأعماق ليثير الغبار والتحديات . أجل قد سألنى بلا مناسبة :

– أتدرى ما السبب وراء المصائب التى حلت بنا ؟.

– فتساءلت بدهشة :

– أى مصائب تعنى ؟.

– أيها الثعلب، إنك تعرف تمامًا ما أعنى .

– ولكن لم تحل بى المصائب من أى نوع كان .

– رفع حاجبيه الأشيبين وقال :

– لقد اغتيلت شعبيتكم كما اغتليت أموالنا.

– لعلك تذكر أننى خرجت من الوفد، بل من الأحزاب جميعًا، منذ حادث 4 فبراير.

– ولو .. ثمة لطمة قد أطاحت بكبرياء الجيل كله .

– فقلت زاهدًا فى الجدل :

– بصرف النظر عن موقفى فإنى مشوق إلى معرفة رأيك .

– قال بهدوء وازدراء :

– يوجد سبب بعيد من طرف الحبل المشدود حول أعناقنا، شخص لا يكاد يذكره أحد.

– مَنْ هو ؟.

– سعد زغلول !.

لم أتمالك من الضحك فراح يقول بحدة :

- أجل، منذ دأب على إثارة الإحن بين الناس، والتطاول على الملك، وتملق الجماهير، رمى فى الأرض ببذرة خبيثة، مازالت تنمو وتتضخم كسرطان لا علاج له حتى قضى علينا "(48).

ومن خلال هذا الحوار الذى يتسم بالواقعية والصدق وعدم التكلف، نكتشف أن شخصية "طلبه مرزوق " الناقم على الثورة التى أطاحت بثروته وتركته حائرًا غاضبًا، يكشف عن موقفه هذا من خلال استخدامه لعدد من التشبيهات القوية مثل : الاغتيال، والخنق بالحبل المشدود حول الأعناق، والبذرة التى تصبح سرطانًا، حتى تمنى أن تحكمنا أمريكا نكاية فى الثورة والثوار، يقول مخاطبًا عامر وجدى :

- " أكد لى (أى سرحان البحيرى) أنه لا بديل للثورة إلاَّ واحد من اثنين .. الشيوعيين أو الإخوان !.. فظن أنه دفعنى إلى ركن مسدود .

- فقلت بإيمان :

- ولكن ذلك هو الحق !.

- ضحك ساخرًا ثم قال :

- بل يوجد بديل ثالث !.

- ما هو ؟.

- أمريكا !.

- هتفت بغيظ :

- أمريكا تحكمنا ؟.

- فقال بهدوء حالم :

- عن طريق يمينيين معقولين، لم لا ؟.

- ضقت بأحلامه فقلت :

- اذهب إلى الكويت قبل أن تجن ! "(49).

أما " عامر وجدى "، فلا يتجاوز تعليقه على أقوال " طلبه مرزوق " الضحك، وهو أبلغ تعليق .. الذى يقول عنه " منصور باهى" أنت : " تاريخ طويل حقًا، أسهمت بقدر ملحوظ فى شتى تياراته، حزب الأمة، الحزب الوطنى، الوفد، الثورة"[50]، فيعلق " عامر وجدى " على هذا القول : قبضت على الفرصة بجنون، مضيت به إلى رحلة فى رحاب التاريخ، نوهت بمواقف لا يجوز أن تنسى، استعرضنا الأحزاب. حزب الأمة ما له وما عليه، والحزب الوطنى ما له وما عليه، والوفد وحله للمتناقضات القديمة وقاعدته الشعبية من الطلبة والعمال والفلاحين، لماذا جنحت بعد ذلك للاستقلال، ثم لماذا أيدت الثورة "[51].

وهكذا، فإن " الحوار " فى رواية تعدد الأصوات عند نجيب محفوظ فصيح لا يرتفع كثيرًا فوق مستوى الشخصيات والموضوعات والأحداث التى تشغلهم؛ لأنه ليس مأخوذًا من القاموس، بل من لغة الحياة اليومية، وكان من الممكن للمبدع بسهولة أن يورد هذا الحوار على شكل سرد، لكنه أراد أن يجعلنا قريبين من الواقع، فالحوار هو لغة مباشرة تنطق به الشخصية دون تدخل من الأديب، وهى جزء من الحياة اليومية لا يتدخل أحد فى صياغته، والهدف هنا إضفاء جو من الواقعية والمصداقية على العمل الروائى، فمثلاً عندما يقول "محتشمى زايد " : "تنادينى زوجة ابنى : السفرة جاهزة يا عمى"[52]، ويقول " أنور علام" : "أهلاً بالعروسين .. "[53]، ويحدثنا "علوان" : " قلت لها : الرجل أثار أعصابى .. "[54]، فالنص الأول: يمثل معلومة تعنى نداءً معروفًا لتناول الطعام، والحوار الثانى: يمثل ترحيبًا تقليديًا، والثالث: يشير إلى معلومة ينقلها " علوان " لتبين رد فعله تجاه الانتهازى " أنور علام ".

كما يتسم " الحوار بالقصر مع وفاء التعبير، فإذا طال، فإن نجيب محفوظ يقطعه إلى أجزاء واصفًا كل جزء منه بصفة، مثل حوار الراوى مع " إسماعيل الشيخ " ، والذى يشغل ست صفحات لا ينقطع فيها " إسماعيل " عن ترجمة حياته إلاّ عندما يقول الراوى : وينظر إلى بتجهم.. ولكنه يستدرك .. ثم بحدة .. فقال بيقين.. فقطب قائلاً .. وحدثنى عن زينب طويلاً.. وضحك عاليًا إلى

آخره[55]، وعلى هذا النحو يأتى " الحوار" مقبولاً، وهناك مزايا فى هذا التقطيع تتمثل فى تنبيه القارئ بين لحظة وأخرى، وتذكيره بأنه يسمع حوارًا لا يقرأ سردًا، وأنها تصور الحالة النفسية للمتحدث أثناء الكلام، ويظهر " الحوار " عند نجيب محفوظ الأفكار وتوليد بعضها من بعض .

ولعل القصة الحوارية ساعدت على اختصار الروايات الطويلة المستندة إلى السرد الممل، وتلخيص أحداث كبيرة، أو تصفية مواقف تاريخية فى كلمات قليلة بسيطة مفيدة، مثل قول "قرنفلة " : " لنحمد الله الذى أنعم علينا بالثورة.. "[56]، وقول الشيوخ فى الرد عليها : " لم يكن الماضى شرًا خالصًا "[57]، وقول " سرحان الهلال " :" هل تصورت ذات يوم أننا نعبر القنال وننتصر "[58]، وقول " عباس كرم يونس " : " مر النصر كخبر "[59]، ولقد أجاد نجيب محفوظ فى جعل الحوار يقوم بدوره فى البناء الفنى لهذه الروايات، ونقد سلبيات الثورة، وسقطة الانفتاح، والغلاء، وغياب العدل الاجتماعى والعدل القانونى، وفكرة توحيد الأديان عند "إخناتون" ، والنصر، والسلام، وغير ذلك من الأحداث العامة التى تشغل كل طوائف الشعب المصرى واتجاهاته المتعددة.

ثالثًا : تكنيك الحلم :

لقد وجد " فرويد " فى الأحلام مجالاً خصبًا لدراسته، والحلم من نتاج اللاشعور، ويقتحم طريقه رغم كبت العقل ورقابته، ففى النوم تختفى المراقبة لينشط ما تحت الشعور، وقد سمى "فرويد" تلك القوى الكامنة رقيبًا Gonsor، متى ما تخلى عن مكانه نشطت الأحلام، أما أحلام اليقظة فتظهر إذا كنا غير مقيدين، مما يجعلنا نستسلم للرغبات وأحلام اليقظة، ولاشك أن للأحلام دورًا فى التحليل النفسى بكشفها عن شخصية الحالم، وتحليل مكنون لا شعوره .

وإذا كان علماء النفس قد حققوا لنا ولأنفسهم نفعًا عميقًا من وراء دراسة "الأحلام"، فإن الأدب بدوره قد تصدى لهذه المهمة، وأحسب أنه قام بها خير قيام؛ لأن الأحلام قيم أساسية دافعة قد يتاح لها التحقيق، وقد تمنى بالانكسار

عندما تبغى المصالحة مع عالم الرغبات وتنشد وتنجذب إلى معنى مادى، ويتحقق ذلك عندما تتركز فى هموم الإنسان، واهتماماته، وطموحاته التى يعجز عن تحقيقها فى اليقظة، وغالبًا ما يتم ذلك فى الأوقات التى يعانى فيها الإنسان من الإحباط والتوتر، والأزمة النفسية .

والحلم كتكنيك فنى التفت إليه المبدع الكبير " نجيب محفوظ " التفاتًا جديرًا بالاهتمام، شأنه فى ذلك شأن أى كاتب ذكى يستطيع أن يستفيد من أحلامه وأحلام غيره.. لا مجرد عرضها فحسب، بل لاستبطان النفس الإنسانية وسبر غورها عن طريقها؛ لأن قصد الكاتب من استخدام "الأحلام " يهدف إلى التسلل إلى المنطقة غير الواعية من النفس ومعرفة دخائلها، وخير وسيلة لاقتحام هذا العالم الخفى هو استخدام " الحلم " .

والأحلام المستخدمة فى تطور الحدث، أو رسم الشخصية ـ كما توضحها قراءة متأنية لروايات تعدد الأصوات ـ تأخذ وجهتين : فى الوجهة الأولى: نلتقى بالحلم الدال على " شىء" يكمن فى ذاكرة الشخصية وتنشد الخلاص منه، وفى الثانية: يهدف الحلم إلى " تحذير " أو "تنبؤ" من أمر سيقع فى المستقبل .. وعلى الرغم من تمايز هاتين الوجهتين فإنهما تلتقيان كما سنرى على هدف واحد هو فهم حركة الشخصية، أو تطوير الحدث إلى نقطة محددة .

وتتضح لنا الوجهة الأولى " للحلم " فى روايات " أفراح القبة " و " يوم قتل الزعيم " و "صباح الورد "، إذ الحلم فى هذه الروايات الثلاث تعبير عن واقع ردىء، لحاضر الشخصية تنوء بحمله، كما سنرى فى " أفراح القبة " و " يوم قتل الزعيم"، أو عن واقع مضى زمنه ولا يزال متمكنًا من عقل الشخصية على نحو ما تقدمه " صباح الورد " وهو فى كلا الحالين يتجاوز كونه مجرد تعبير عن حاضر أو عن ماض لما يمثله من طاقة دالة أو وظيفة فنية.

فعباس كرم يونس فى رواية " أفراح القبة " يعيش واقعه الحاضر، الذى يهدد عالمه المثالى، وهو ضياع القيم والأخلاق وتكالب الهيئة الاجتماعية على الماديات

وحرصها المتطرف على تحقيق المطالب الدنيا الأمر الذى جعل " عباس " أشد الناس حرصًا على القيم والمثل، لذلك يستاء من أفعال " طارق رمضان " مع "تحية" التى تتنافى مع شخصيته المثالية، فيذهل مما يرى منهما وفى بيت أبيه وأمه، فيقول : " ومضيا يصعدان السلم إلى حجرة طارق. دار رأسى . فار دمى . أيجىء بها إلى حجرته من وراء أبى وأمى ؟ ! أليس لها بيت يذهبان إليه ؟ أى تدهور يهبط ببيتنا إلى الحضيض ؟ عجزت عن تركيز ذهنى واحترق رأسى بالفكر . هاجمنى الشر وأنا أعانى المراهقة والرغبات الجامحة وأكافحها بالإرادة والطموح إلى النقاء.. واشتعلت بالغضب حتى صرعنى النوم "(60).

إن عالم الفنان، وأفكاره الأساسية، وتصوراته الكبيرة، قد لا تتغير عبر مدى متسع من الزمن، كل ما يحدث هو أن هذا العالم يكشف عن نفسه فى شكل تجليات متتالية، وهنا يكون الاغتراب متجسدًا من خلال الحب المستحيل، الحب/ الحلم، الحب الذى سحب منه إرادته، وشل عقله وتفكيره، وقلب حياته رأسًا على عقب، هذا لأنه سحب الذات من داخلها إلى خارجها، وجعل قدرها فى يد هذا الخارج، جعل الشخصية تشعر بأنها ملعونة، وتستحق العقاب رغم عدم ارتكابها لأى جرم يبرر ذلك، سوى أنها غارقة فى الحلم المستحيل، ورغم عنف الأحاسيس، وقوة المشاعر، واتساع زاوية الحلم، والشوق الجارف لإنسان ما، لا مرأة، للفهم المتبادل والدفء العاطفى والتقبل الإنسانى، فالشخصية المثالية هنا تتوعد نفسها بالويل والثبور وتتوعد الآخرين أيضًا؛ لأن الفرد هنا جزيرة منعزلة قلقة غير مستقرة : " ورجعت بحزن جديد غاص بى أكثر فى قلب الظلام لم ترض امرأة جميلة مثل تحية بحياة مهينة مع رجل كطارق؟ هل يتكشف الحب أيضًا عن مأساة ؟ .. .. تقلص قلبى وتضاعف حزنى. احتقرت سلوكها، ولكن حبى لها تجسد لى حقيقة لا مفر منها "(61).

والشىء الغريب أن الإنسان يلجأ أحيانًا إلى الانفصال كوسيلة للاتصال كما حدث فى هذه الرواية من خلال ارتداء الأقنعة، فالقناع انفصال وإخفاء، لكنه فى ظل مجموعة من القيود القيمية والثقافية والحضارية يكون وسيلة للبوح

والمكاشفة.. وفى عالم الأحلام المستحيلة يضيع الإنسان واقعه من أجل حلمه ولا يحصل على أيهما فى النهاية، فالعلاقة بين " عباس" وبين " تحية " تنتهى من أجل الفن (الحلم) ، ثم يذوب الواقع فى النهاية وتتهشم الأحلام ويضيع كل شىء : "وتمر الأيام ويشتد العذاب فتتحرر الأحلام السرية بقوة شيطانية .. وأنا جالس إلى الآلة الكاتبة أشعر بحنين جارف إلى الحرية .. إلى الإنسانية المفقودة .. إلى الفن الضائع.. كيف يحطم الأسير أغلاله ؟ أتخيل دنيا مباركة، بلا إثم، بلا أسر، بلا التزامات اجتماعية، دنيا تنبض بالخلق والإبداع والفكر وحدها. دنيا تحظى بالوحدة المقدسة، فلا أب، ولا أم، ولا زوجة، ولا ذرية . دنيا يمضى فيها الإنسان خفيفًا غائصًا فى الفن وحده . آه .. أى أحلام ؟ أى شيطان يكمن فى القلب الذى نذر نفسه للخير ؟ فليتجل الندم فى صورة ملاك باك . ولأنز خجلاً أمام المرأة النفاثة للحب والصبر "(62).

المرأة فى هذا العمل هى المرأة، الحلم، الحلم المؤرق، المعذِّب، المحرق، المسهد، المقلق، الوجودى، الكونى، حلم موجود لكنه بعيد شديد التنائى، حلم يعيش فى التصور ويحلق فى الخيال، لكنه يهرب من عالم الحس والإدراك، ويغافل الواقع ويروغ منه، ولا يظهر إلاَّ على شكل ومضات أشبه بالأحلام، وليس على الإنسان أثناء ذلك سوى الوهم والانتظار، وفى أثناء ذلك كله تحدث حالة من الانفصال والتخارج، والاستلاب، بحيث تفقد الذات قدراتها على ضبط سلوكها، والتحكم فى إرادتها، وتسلم نفسها للوهم وتصبح أسيرة للمجهول وللخارجى الذى ينبه نفسها من داخلها، فهى تتوهم أنه ـ هذا الحلم ـ موجود فى الخارج، ومتعين أو متجسد فى شخص خارجى، رغم أنه ـ هذا الحلم ـ كامن فى أعماقها، قابع فى خلاياها، منومة مغناطيسيًا، تنفذ كل ما يصدر إليها من إشارات داخلية، تظنها خارجية ـ دون وعى أو تبصر ـ فالمشاعر هنا تتكثف والأفكار تتجمد عند فكرة محورية، ترتكز عليها حياتها، وتتسع هذه الفكرة بحيث تسيطر على كل ما عداها، ثم تتحول من خلال الواقع التصورى الخيالى الانفعالى إلى رمز أبدى مؤرق، يحدث الانفصال بين الأنا والآخر، وبين الذات والموضوع، وبين الذات فى

مراحل تحولاتها وتجلياتها المختلفة : " ياله من عذاب يهون إلى جانبه أى عذاب. حتى عذاب البيت القديم، الفشل فى الفن موت للحياة نفسها .. هكذا خلقنا. والفن بالنسبة لى ليس فنًا فحسب ولكنه البديل عن العمل الذى يطمح إليه المثالى العاجز. ماذا فعلت لمقاومة الشر من حولى ؟ وما العمل إذا عجزت أيضًا عن الجهاد فى الميدان الوحيد المتاح وهو المسرح ؟ .. أحلم أيضًا بالنجاح، ولكن تشتعل أحلامى أحيانًا بغضب متوحش . أحلم بنار تلتهم البيت القديم ومن يفسقون فيه . هكذا يتجسد غضبى على العار والشر .. لكنه لا يمر دون خجل ومحاسبة للنفس "(63).

فالحلم ـ فى إجماله ـ تعبير أو إفصاح عما يكمن فى وعى " عباس " من ضرورة تغيير الواقع الذى ضاعت منه القيم والأخلاق، أو شوهت فيما لو أحسن الظن، إذ إن كلا من : ماذا فعلت لمقاومة الشر من حولى .. تشتعل أحلامى بغضب متوحش " وكذلك : " أحلم بنار تلتهم البيت القديم ومن يفسقون فيه .. يتجسد غضبى على العار والشر " كلاهما مطلب لعالم مثالى، أو مدينة فاضلة، وجودها مرتهن بالالتزام بحدود الإيمان الصحيح والسلوك الحميد والتخفف من شواغل الدنيا، وهذا العطاء للحلم كان بمثابة دافع، ومحرك لسلوك " عباس " ، وذلك لأن " عباس " قد ازداد ـ بسبب الحلم ـ تصميمًا على الزواج من " تحية " خاصة أنه قد "أضمر حربًا لا هوادة فيها على كافة ألوان العبودية التى يتعرض لها الناس" (64)، حتى يتحقق العالم المثالى الذى يؤمن به من خلال مصر الثورة الجديدة، " ومهما يكن من اختلافنا فقد حلمنا بعالم مثالى جعلنا أنفسنا على رأس مواطنيه المثاليين "(65).

وقضية العلاقة بين الكلمة والفعل، أو الخيال والواقع قضية مؤرقة فى أعمال نجيب محفوظ، ويتم حلها غالبًا بإعطاء الأولية للواقع على الخيال، وفى بعض الأحيان تطرح مقولة التوازى والتفاعل الحميم بينهما كحل أصيل، كما حدث هنا فى رواية " أفراح القبة " ، حيث يقول " عباس " : " ما كانت أحلامى إلاَّ رمزًا للتخلص من متاعب راهنة، لا من الحب أو المحبوب.. وهى تثار بانفعال اللحظة

العابرة لا بالعاطفة المستقرة "[66]، ولهذا يدمن " الحلم" دائمًا، حيث يستطيع بواسطته تغيير كل شىء، فيقول : " إنى أدمن الحلم كما يدمن أبى الأفيون. بالحلم أغير كل شىء وأخلقه. أكنس سوق الزلط وأرشه، أجفف طفح المجارى، أهدم البيوت القديمة وأقيم مكانها عمارات شاهقة ، أهذب الشرطى، أسمو بسلوك الطلاب والمدرسين، أوفر الطعام من الهواء، أمحق المخدرات والخمر "[67].

وقد وظف نجيب محفوظ " الحلم " أيضًا فى تحديد شخصية " محتشمى زايد " فى رواية "يوم قتل الزعيم " التى تتعلق بالواقع، بالحياة والموت، كما أنه يشير إلى البعد الرمزى لهذه الشخصية.. ومن ثم كانت صورة " الحلم " بتفاصيلها تعبيرًا عن صورة إيجاد الحل لمشكلة الحفيد " علوان " الراهنة، وجيله، وعلى هذا الأساس يبدو " البعد الرمزى " لمحتشمى زايد وقد فرض نفسه فرضًا، حتى فى اسمه ذاته الذى لا مثيل له، فى الواقع المصرى، كما أنه يدل على العقل والتأمل، فهو إذًا ـ التاريخ الذى يرتبط فيه الماضى بالحاضر، فيقول : " إنى أمد يدى لأقبض على حلقة الثمانين فى مرقى الجبل فمن حقى أن أركز على خلاصى تاركًا هموم وطنى لبنيه .. وقد قمت بالتزاماتى فى حينها على قدر استطاعتى "[68].

ويعزز وجود هذا البعد حديثه المتكرر عن البيت، والأشجار والحديقة، والمدفن فهذا الثالوث يعطى دلالة ما حول الحياة والاستقرار والموت، على أرض مصر، خاصة فيما يتعلق باهتمامه البارز بالموت ؟ وهو ما يذكرنا بالمنظور الفرعونى للحياة الآخرة، واهتمامه الشديد بتشييد القبور.. إن نظرة " محتشمى زايد " لهذا الثالوث تمتزج بإحساس مصرى يستشعر ما وراء الواقع، ويتوجس من المستقبل، ولا تخدعه أو تحبطه الظروف الطارئة، وهو ما ينبئ فى النهاية من اعتبار " محتشمى زايد " رمزًا للتاريخ، بماضيه، وواقعه، ومستقبله، وتصوراته، وأفكاره، ورؤاه، ومن ثم لم يبق له إلاَّ الحلم، الذى يستطيع أن يحقق كل شىء، "متى تهبنى الشجاعة لأنبذ الدنيا وما فيها ؟ حتى متى أحن إلى كرامات لا

تتيسر؟ متى أطير فى الهواء أو أمشى فوق الماء؟ متى أشير إلى الظالم فأصعقه وأريح الدنيا من شره ؟ .. صبرنا آلاف السنين حتى انقلب الصبر رذيلة والتمنى عاهة "(69).

إن " الأحلام " التى يحلمها " محتشمى زايد " : " ليلة أمس رأيت فيما يرى النائم سيدى أبا ذر - العبادة تغدق علىّ شفافية وهابة للرؤى - لحبى الدنيا أقف عند ذاك الخط لا أتجاوزه .. "(70)، و " أرى فى أحلامى أبى وأمى وأختى محاسن .. ورأيتهم مرة فى منطاد يحلق فوق رأسى .. "(71)، تملك طاقة فعالة إلى جانب كونها إفصاحًا أو تعبيرًا عما يشعر به "محتشمى زايد " حيال واقعه الردىء، فهو يأمل فى الحياة والاستقرار والسلام، ويطمع فى التجديد والتطور، ويتمنى الإصلاح والحرية.. لقد تلاشت هذه الآمال جميعًا بسبب الحروب والاحتلال ، والهزيمة، والغلاء، والانفتاح التى تضغط على أنفاسه وأنفاس ابنه وحفيده "علوان" ، ومع ذلك يرفض الاستسلام والضعف، ويقاوم ويناضل من أجل تغيير واقعه الردىء، ومعرفة الطريق السليم إلى الخلاص منه، فيقول : " إن تكن الأخرى فلندع الحكم للتاريخ، أمامكم تحديدات خليقة بأن تخلق أبطالاً لا حائرين!.." (72).

والوصول بمحتشمى زايد إلى المقاومة " و " التغيير " من واقعه الردىء هو ما هدف إليه نجيب محفوظ، مستعينًا بالحلم والتصوف حتى يستطيع مجابهة الحياة التى يحبها رغم ما يراه فيها من مآس تتمثل عذاباتها عند حفيده "علوان" ومشكلته، فيقول : " وترد على خاطرى هذه الحكاية " قال محمد بن العطار، قال لى الشيخ محمد راهين يومًا : كيف قلبك؟ فقلت له : لا أعرف كيفيته، وذكرت ذلك لسيدنا شاه نقشبنده، وكان واقفًا فوضع قدمه على قدمى فغبت عن نفسى فرأيت جميع الموجودات مطوية فى قلبى، فلما أفقت قال : إذا كان القلب هكذا فكيف يتسنى لأحد إدراكه ؟ ، ولهذا قال فى الحديث القدسى : ما وسعينى أرضى ولا سمائى ووسعنى قلب عبدى المؤمن.. ترد على خاطرى تلك الحكاية

فأغبط الأولياء وأتوق إلى الكرامات، ولكنى أقف عند حافة بحر التصوف مستمسكًا بالعبادة قانعًا بها فى أحضان دنيا الله "[73].

وفى رواية " صباح الورد" يحلم " حمادة الطرطوشى " حلمًا لصديق عمره " حليم " يجعله يتعلق بأمل قديم فات أوانه منذ زمن طويل، حيث يروى الطرطوشى حلمه لصديقه " حليم " ، قائلاً : " حلمت لك حلمًا غريبًا ! .. رأيتك تركب حمارًا وعلى رأسك بقجة كبيرة، ثم طوحت بالبقجة فى الهواء، وحثثت الحمار على الإسراع بكعبى قدميك، فسألتك عن وجهتك فقلت لى إنك ذاهب لأداء العمرة.."[74]، وكما يتضح من نص الحلم، فإن ما رآه " حمادة الطرطوشى " فى نومه ليس إلاَّ تعبيرًا عن واقع مضى زمنه، ولكنه مازال عالقًا بعقل "حليم" بدليل تلك الزيارة التى قام بها " حليم " إلى حبيبته " ملك " ، رغم كر الأعوام وبعد التقاعد عن العمل.. وأما الوظيفة الفعالة لهذا الحلم فإنه قد أحدث ردود فعل مختلفة ومتوالية، وإن كانت تتجمع تحت معنى واحد هو الشعور الحاد بقلق تام وخوف متزايد، فحليم نتيجة هذا الحلم يتذكر أجمل الذكريات وقصة حبه والعقبات التى وضعت فى طريقه، يقول : " حلمى كان حلمًا متواضعًا فى متناول كل شاب، أن أتزوج وأستقر فى أسرة بين أبناء، لم يناوشنى طموح كبير فأشقى به أو له .. عرفت الطموح عند أصدقاء وزملاء، منهم من وصل وتألق، ولم يكن حلمى إلاَّ الخطوة الأولى فى طريقهم الطويلة، فكيف خاب السعى وانقلب الهدف، كيف أجدنى اليوم وحيدًا بين يدى التقاعد "[75].

من جهة أخرى يثير " الحلم " مناقشة حامية بين " حمادة الطرطوشى " و"حليم " خلفت قلقًا بالغًا فى نفسية " حليم " ، الذى يعكس اسمه شخصيته، فهو نموذج للعبد الغارق فى الأحلام، وحث " حمادة " وتشجيعه على زيارة " ملك " ، ويترجم حمادة الطرطوشى هذا القلق بقوله لحليم : "لن أسمح لك بالاستسلام لليأس، إن يكن مسكنك كريهًا فثمة آلاف من سكان المدافن يحسدونك، بيدك أيضًا أن تعمل فى شركة استثمار وتحسن مرتبك، وتوجد سيدة مثلك فلم لا تزورها "[76]، ويذكى هذا القلق العام تأكيد حليم بأنه : " قرر التحدى والقيام

بالمغامرة "[77]، ومن ثم يقر قرار " حليم " على القيام بزيارة " ملك " فتبدأ عملية الاستعداد لهذه الزيارة، يقوده خلالها الأمل والقلق، فيقول : "فهنأنى العجوز على شجاعتى. وضاع أكثر يومى الثانى فى الاستعداد للمساء حلقت شعر رأسى وذقنى . أسلمت جسدى للدش طويلاً. ارتديت أحسن ما عندى من بنطلونات وقمصان، انتظرت المساء طلبًا للستر، ثم عبرت الشارع العمومى للضفة الشرقية خطر لى على يوسف. قلت إنه لم يخنى ولا أخونه، وقلت أيضًا لنفسى إنه لعار أن يرتبك شخص فى مثل سنى . وقفت أمام باب الشقة فى الدور الثالث فى ظلام تام ضغطت على الجرس، سمعت أقدامًا آتية، وفتحت الشراعة، وتساءل الصوت القديم "[78].

إن هذا " الحلم " كانت له ـ كما رأينا ـ ردود أفعال، أو كان محركًا للأحداث، فضلاً عن كشفه لتيار القلق الذى اجتاح قلب " حليم " ، ونتيجة لهذا الحلم اللذيذ انهالت الأحلام على "حليم" ، أو كما يقول : " انهالت علىّ أحلامى الجنسية كشلال .. آه لو أضمها إلى صدرى ونتذاوب كما فعلنا كثيرًا فى الماضى المليح.."[79]، وبهذا المعنى نرى الكاتب يتخذ من " الحلم " وسيلة لسبر غور النفس الإنسانية، بهدف التسلل إلى المنطقة غير الواعية من النفس لمعرفة دخائلها، حيث تمخض الحلم عن السعادة : " وأنا فى طريقى المألوف إلى مقهى النجاح، رفعت عينى إلى شرفة مسكنها، وإذا بها تقف فوق عتبة الشرفة، وكأنها تنظر نحوى. وبدافع الأدب والمجاملة أحنيت رأسى تحية، فإذا بها تلوح بيدها محيية .. خفق القلب وتسمرت القدمان.. ماذا تعنى يا ترى ؟ وفتحت مصراعى النافذة وتراجعت قليلاً ثم لوحت بيدها مرة أخرى واختفت .. فسرت الإشارة على هواى، وعبرت الشارع نحو العمارة يستخفنى طرب غامر.. لم أبال هذه المرة بانتظار المساء "[80].

أما " الحلم " الذى ينضوى تحت الوجهة الثانية، فإنه يتمثل فى روايات: "ميرامار"، و"حديث الصباح والمساء"، و"الكرنك"، حيث يكون صدى لرغبة مستقبلة، ونتيجة إصرار على توفر طائفة من الضرورات : ضرورة الحذر من شىء

سيحدث، وضرورة اليقظة مخافة الضياع، وقد يكون دافع " الحلم " الخوف ، أو الأمل فى الغد، أو الرفض، أو نبذ العزلة.. ففى رواية " ميرامار " نرى " منصور باهى" يعيش فى جحيم من نوع خاص، إنه اختلاط الحقيقة بالوهم، فهو لشعوره بالعجز والفشل يعيش جانبًا من حياته فى الحلم، ففى الحلم يقول الكلام المفحم، ويقوم بالفعل الذى يعجز عنه فى الواقع، فى الحلم يقتل غريمه، وفى الحلم يقابل فوزى ويرد عليه بردود ساخرة، وفى الحلم يعيش مع درية حياة زوجية سعيدة، فإذا جاءت إلى الإسكندرية يومًا لتنبئه أن زوجها قد منحها الحرية للتصرف فى مستقبلها كما تشاء، أسقط فى يده وشعر أنه مكبل بالحديد : " ها هو الحلم يستأذننى ليتسرب إلى عالم الحقيقة، ولكننى غير سعيد، يجب أن أكون صريحًا مع نفسى، بل أبعد ما يكون عن السعادة ! إنى قلق وخائف، وليس ما بى شعور بالندم أو الخجل ..إنه ملتصق بذاتى دون غيرى .. ملكى الشخصى.. وإذا لم أكن فى موقف دفاع عن سعادتى ففى أى موقف أكون ؟ .. وكان الخوف والقلق قد بلغا بى مبلغًا لم أعد أكترث فيه لعواطفها أو حتى مجاملتها . أفقت من سحرها كأن هراوة صكت رأسى . تحررت من سيطرتها وارتفعت فى باطنى المضطرب القلق المذعور موجة سوداء من النفور والقسوة .. لم أجد لذلك تفسيرًا إلاَّ أن يكن الجنون نفسه "(81).

ومما يزيد من شعور "منصور باهى " بالعجز والفشل، أنه يرى أمامه " "طلبه مرزوق" رمزًا للعدو الذى اعتنق الشيوعية ليقضى عليه، يراه ذليلاً مهزومًا، ولم يكن له هنو يدٌ فى هزيمته : " استرقت نظرات إلى طلبه مرزوق لم يقرأ معانيها أحد، أجل، عاودتنئ ذكريات حميمة، أحلام دموية، صراعات طبقية، كتب وتجمعات، بنيان من الأفكار راسخ الأساس. راعنى ترهله وانكساره، وحركات شدقية، وقبوعه فوق مقعده فى استسلام، وتودده إلى الثورة بلا إيمان، وكأنه لم يكن من السلالة التى شيدت قلاعها من اللحم والدماء. أخيرًا جاء دوره ليمارس النفاق بعد أن خلف مجده المتهوم الذابل أمة من المنافقين .. وما حسنى إلا جناح من النسر المهيض، لكنه جناح مازال يرفرف ولا يخلو من قدرة على الطيران "(82).

ويحلم" عامر وجدى " بالمظاهرة الدامية التى اقتحم الإنجليز على إثرها ساحة الأزهر، ثم يصحو فيجد مظاهرة دامية فى البنسيون ، فيقول : " حلمت ـ وأنا مستغرق فى القيلولة ـ بالمظاهرة الدامية التى اقتحم الإنجليز على إثرها ساحة الأزهر، وفتحت عينى وأصوات المتظاهرين وطلقات الرصاص تدوى فى رأسى.. "(83)، ثم تتضح الحقيقة ويتحقق الحلم، ولكن من منطلق آخر، حيث تغزو " صفية " الراقصة بنسيون " ميرامار " وتتقاتل مع " سرحان البحيرى " و"زهرة"، وهكذا يفسر " حلم " عامر وجدى " بالتنبؤ " لهذه المعركة الدامية، فيقول: ".. كلا إنها أصوات من نوع آخر تجتاح البنسيون خارج حجرتى ـ ارتديت الروب وغادرت الحجرة وأنا من الانزعاج فى نهاية ـ وجدت الجميع قد سبقونى إلى المدخل، البعض فى حالة استطلاع مثلى، أما سرحان البحيرى، فكان ثائرًا متسخّطًا وهو يسوى الكرافتة وياقة القميص، كذلك زهرة كانت مصفرة الوجه من الغضب وقد تمزقت طاقة فستانها وراح صدرها يعلو وينخفض، على حين مضى حسنى علام إلى الخارج بالروب آخذًا معه امرأة غريبة تصرخ وتسب وقد بصقت فى وجه سرحان البحيرى قبل أن يغيبها الباب "(84).

ونفس الحلم الذى يجسد حالة التوتر والقلق والخوف من المستقبل، نجده يأتى على لسان " عامر وجدى" أيضًا ، حيث يلمح له " طلبه مرزوق " عن العلاقة التى تربط "زهرة " بسرحان البحيرى ، ويحدثه أيضًا " حسنى علام " عن هذا الموضوع، ومعركة سرحان مع محمود أبو العباس بائع الجرائد فى ميدان الرمل، فيتكدر صفوه بالقلق على " زهرة " ، فيحلم حلمًا يثير المخاوف، ويبعث على الرهبة والقلق، ويجعله يخشى من المستقبل على " زهرة " فيقول : "حلمت بوفاة أبى .. كنت مستغرقًا فى النوم فى الهزيع الأخير من الليل.. رأيتهم وهم يحملونه من رواق مسجد أبى العباس حيث أدركته الوفاة ثم يمضون به إلى البيت بكيت ودوى فى أذنى صوات أمى . ومضى يدوى حتى فتحت عينى "(85).

هذا الحلم يجسد قلق وخوف " عامر وجدى " على " زهرة " ، بعد أن فجعت فى أمل من آمالها، وهو تنصل " سرحان البحيرى " لها، وذلك بعد أن علم بغد

وذهابه إلى أستاذتها "علية " ، فخفق قلبه شفقة ورهبة عليها، فهو يشفق عليها مما آلت إليه، ويخاف مغبة ذلك الشعور " الإخفاق واليأس " " نظرت إلى زهرة بإشفاق . أيقنت أن اللعبة قد انتهت ، وأن الوغد قد ذهب بلا جزاء، وغضبت غضبة كغضبات الأيام الخالية .. "[86]، لقد تجسد "الحلم" فى " زهرة " التى كانت له امتدادًا ، فيقول : " أدركت أشجانها . لقد هاجرت مثلها مع والدى من القرية ، وأحببت القرية مثلها، ولكنى ضقت بالعيش فيها . وعلمت نفسى كما تود أن تفعل، ورميت مثلها بتهمة باطلة فقال أقوام إنى أستحق القتل.. ومثلها فتننى الحب والتعليم والنظافة والأمل "[87].

ونفس الحلم الذى يجسد حالة " التنبؤ " لما سيحدث نجده فى رواية "حديث الصباح والمساء"، حيث تحلم " بدرية " المريضة بأن أميرًا يدعوها إلى نزهة فى القناطر، ويصدق حلمها وتموت، ففى نفس اليوم التى رأت فيه " الحلم " وعند الضحى احتضرت ثم أسلمت الروح، نتيجة مرض الصرع الذى أصيبت به، فتقول : " رأيت فى النوم أميرًا يدعونى إلى نزهة فى القناطر "[88]، فهذا الحلم جسد النهاية الحتمية والنتيجة المؤكدة لمن يصاب بمرض الصرع الشديد العنيف، فكان هذا " الحلم " تجسيدًا لوعى الشخصية بحقيقة مرضها، كما أنه يعتبر إرهاصًا بالأحداث التى ستجرى فيما بعد .

وفى رواية " الكرنك " نجد حلمًا " لقرنفلة " يجسد حالة القلق والذعر اللذين انتابا الشعب المصرى قبل هزيمة 5 يونية 1967، وانتبه الناس ذات يوم والجيش يجلجل فى شوارع القاهرة، وسرعان ما ذاع وملأ الأسماع أن الجيش ذاهب إلى سيناء ليمنع تهديد إسرائيل لسوريا، وفى الحال " تطايرات الشائعات وما ندرى إلاَّ والجيش المصرى ينطلق بكل ثقله إلى سيناء، فاشتعلت المنطقة كلها بنذر الحرب. ولم يداخلنا شك فى قوتنا ولكن .. "[89]، حيث يصور لنا الكاتب ذلك فى صورة " حلم " لقرنفلة " : " رأت القبر مفتوحًا والأحداث داخله متراصة، وأنها كانت تنادى شخصًا ما ليسده، ولكن صوتها لم يسمع.. صمتت طويلاً فوق كرسى الإدارة ثم استرسلت فى الضحك طويلاً حتى دمعت عيناها "[90].

إن الوظيفة الفنية لهذا " الحلم " تنحصر فى أمرين : " التنبؤ "، و" تحديد هوية الشخصيات " .. فمن حيث الأمر الأول وهو " التنبؤ " ، فقد تمكنت رؤيا "قرنفلة" من استشهاد الكثير من أبناء الشعب فى هذه الحرب نتيجة عدم الاستعداد والتأهيل لمثل هذه الحرب، فإذا سلمنا ـ كما يشهد بذلك تاريخ الفترة ـ بأن البناء الاجتماعى والسياسى فى مصر قبيل عام 1967، كان قائمًا على الشعار والادعاء والزيف والرغبة فى مواكبة العصر دون أساس علمى أو تخطيط مدروس ـ إذا سلمنا بذلك فعلينا أن نتوقع النتيجة الحتمية وهى حدوث الكارثة، وقد حدثت بالفعل فى هزيمة 5 يونية 1967.

ولقد كشف " الحلم " عن " هوية الشخصيات " الواردة فيه على النحو التالى : فالرجل الذى كانت تنادى عليه ليسد القبر لم يسمع، فهو " عبد الناصر" (1918–1970)، الذى كان مشغولاً بحلم "الوحدة العربية " ، فشتت الجيش فى " اليمن " وغيرها دون دراسة للمَوقف، أى أنه كان مشغولاً بالإصلاح الخارجى وأهمل الداخل، فكانت الهزيمة التى منى بها الشعب المصرى .. كما يصور " الحلم " ـ أيضًا ـ صفات الشعب فى تلك الفترة وهى الخوف واللامبالاة والصمت، والحزن الذى يغشى جميع طوائف الشعب.

وهناك ـ أيضًا ـ أحلام اليقظة، مثلما نجد فى رواية " قشتمر"، عندما كان يحلم " إسماعيل قدرى" بذلك؛ لأنه كان يفكر فى الوزارة، لا لأنه صاحب مناهج يريد تنفيذها، ولا لأنه صاحب أفكار فذة قد تعود على مواطنيه بالخير، بل لأن مركز الوزارة سيجعله محط أنظار الناس، وهذا ما يدغدغ حواسه، ويهدهد غروره أن تصوب إليه العيون، وأن تلقى عليه الأضواء، ويصبح الأستاذ إسماعيل قدرى زميل مصطفى النحاس، ومكرم عبيد ، ومحمد محمود، ولن يكون بينهم وبينه فرق كبير، فالجميع من خريجى كلية واحدة ! صحيح أن بعضهم أصبح رئيسًا للوزارة ووزيرًا خطيرًا ، ولكن من يدرى فقد يصبح الأستاذ "إسماعيل قدرى " فى ذات يوم وزيرًا يشار إليه بالبنان ، لذلك " اجتهد إسماعيل قدرى مستهدفًا التفوق ليلتحق بالحقوق "(91).

من أجل ذلك صادق بعض زملائه الأغنياء، وهو ينطلق معهم كل ليلة يقضى الأمسية فى " فشتمر " ، وكانت تلك الصحبة ترضيه، وكان يزيد فى تعلقه بهؤلاء الناس أنه كان يطمع فى أن تذكر الصحف والمجلات أنباء سهراته إذا ما تحدثت عن أخبار المجتمع، فأكبر أمانيه " أن يعيش حلم حياته كواقع"[92]، ولهذا كان دائمًا يحلم أحلام يقظة لكى ينشرح صدره لهذا " الحلم " الذى ينعمه بالرضا، ومن ثم فقد " مال فى اطلاعه إلى المعرفة أكثر من الفن والأدب. ومن ناحية المستقبل ركز على القانون باعتباره الباب المفضى إلى المجد والسياسة، ونحن نؤمن به ونثق فى قدراته وفى بلوغه هدفه فى النهاية. وعلى حين تستوى الثقافة كغاية فى حياة حمادة الحلوانى، فهى تلعب فى حياة إسماعيل دور الدعائم التى يقيم فوقها بناءه الشامخ . إنه رجل عمل لا قلم، وأحلامه مقدمات لأفعال، وهو يتقدم بخطوات راسخة رغم فقره وانعدام زاده من ذوى الجاه والنفوذ .. .. "[93].

إن " الحلم" فى هذه الأعمال الفنية يبدو وكأنه يقترب تدريجيًا من عالم الواقع، يقترب من التحقيق والإمكان، لكن عند حد التماس بين عالمى الواقع والحلم تتغلب شراسة الواقع على رهافة الحلم كما حدث فى الوجهة الأولى .. ففى هذا النوع نرى حركة " الحلم " تسير من خلال علاقتها بحركة الواقع فى اتجاه يؤكد انكسار الأحلام وتبددها .. أما فى الوجهة الثانية، فإن حركة " الحلم" تجابه حركة الواقع، وتصارعها، وتوازيها، وتقابلها، وتحاورها، ورغم وطأة شدة الواقع عليها وإيلامها له فإنها تظل مستمرة يقظة متحركة متوهجة، تنتظر الفرصة المواتية كى تنقض وتقبض على العالم المأمول، وتحول " الحلم " إلى واقع أكثر إشراقًا ورحمة .

وهذا ما حدث بالفعل مع " إسماعيل قدرى" ، عندما اعترض سوء الحظ سبيله المرسوم بتدبير ماكر، ووجه له عدة ضربات قاضية[94]، فلم يستسلم ، ولم يرض بما حدث له، حتى فاجأ أصدقاءه ذات ليلة بقوله : " سأدرس القانون من المنزل .. "[95]، وسُرّ بذلك أصدقاؤه، ووجدوا فيه ما يتناسب مع تفوقه القديم المتجدد مع الزمن، فحصل على شهادة الحقوق، واشتغل بالمحاماة، ومن ثم " فقد

أثبت كفاءة غير عادية فى مكتب المحاماة، وقدمه أستاذه إلى نخبة من رجال الوفد، وميزته ثقافته الشاملة فاحتل منزلة محترمة فى القلوب، وشهد كثيراً من الندوات فى جمعيتى الشبان المسلمين والمسيحيين واشترك فى المناقشات، وبشر بلمعان قريب ولم نشك فى أنه بالغ هدفه طال الزمان أو قصر.. ولما جرت انتخابات عام 1950، قال له أستاذه :

-أتنبأ لك بأنك ستكون من المرشحين فى الانتخابات القادمة "(96)

وفى ضوء ما سبق، نستطيع أن نقول إن " الأحلام " وسيلة فنية تعين المبدع على عمله، بل قد تكون عماد العمل وكيانه كله. سواء كانت متصلة بواقع الشخصية، أم مرهصة بما سيحدث، أم معبرة عن خوف، أم كابوسًا ثقيلاً، أم حلم يقظة وفى ذلك لابد أن يتوفر للكاتب الذى يستخدم تكنيك الحلم شىء من علم النفس ليتحكم فى هذه الأداة، ويحسن توجيهها .

رابعًا : تكنيك الوصف :

يحتل " الوصف " مكانة متساوية مع السرد الوقائعى، وهذا الأسلوب يعد أكثر تقنيات السرد القصصى شيوعًا فى القديم والحديث، وهذا ما يؤكد قدرته المتجددة على التعبير القصصى، والكتب السماوية المقدسة نفسها تستخدم هذه الطريقة الجذابة، والقرآن الكريم حين صور قصة " أصحاب الكهف " ، أوردها ـ فى البداية ـ هكذا .. قال تعالى : ﴿ نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُم بِالْحَقِّ إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ آمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَاهُمْ هُدًى * وَرَبَطْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ إِذْ قَامُوا فَقَالُوا رَبُّنَا رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ لَن نَّدْعُوَ مِن دُونِهِ إِلَهًا لَقَدْ قُلْنَا إِذًا شَطَطًا * هَؤُلاَءِ قَوْمُنَا اتَّخَذُوا مِن دُونِهِ آلِهَةً لَّوْلاَ يَأْتُونَ عَلَيْهِم بِسُلْطَانٍ بَيِّنٍ فَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ افْتَرَى عَلَى اللَّهِ كَذِبًا ﴾(97).

وقد عرف الوصف تطورًا نوعيًا ومهمًا فى الخطاب الروائى الحديث، فى أن يمتلك قانونًا أدبيًا، حتى بات عنصرًا محوريًا فى النسق الروائى، ومحركًا للنص، ووسيلة لإلغاء بعض القيم الحكمية، كما أصبح للوصف سلطة ومساهمة فى

معرفة الأشياء، وشخصيات الرواية ، معرفة دقيقة تتناوب بين ما هو ظاهرى وباطنى، أى التركيز على عرض شىء على الأعين، وجعله معرفًا بالتفصيل، إنه يعطى للموصوف مكانه، حينما تكون العبارة حية، ذات قوة وحساسية مدهشة، آنذاك يجىء الوصف الروائى متعددًا وصادمًا بدوره، مادام يشكل وسيلة تتم بها الدقة فى تصوير حادث ما، أو كيان معين.. ومن ثم، فإن الطفرة النوعية للوصف الروائى هى طفرة فنية للخطاب الروائى ومرتبطة به، جاءت فى إطار التجريب الروائى الذى فجر المكونات السردية ـ والوصف ضمنها ـ فاستبدلت الوظائف وتحولت مستجيبة فى ذلك لتحولات الواقع، والتجول فى المخيلة أيضًا، كما أن هذه الطفرة ستكشف هيمنة الوصف الروائى وأهميته فى إيصال الحدث، وتجسيده على مستويات معينة فى تناوب مع أساليب السرد الأخرى التى تكمل الوصف وتعضده .

ويعد تكنيك " الوصف " أحد منجزات مدرسة الرواية الجديدة التى يتزعمها "آلان روب جرييه" (1922–2007)، ومعه " ناتالى سروت " (1903–1999) و " كلود سيمون " (1913–2005) و "ميشيل بوتور" (1926–)، وهو أسلوب حيادى موضوعى يعتمد على الخارج بدلاً من الداخل، ومن ثم فإن هذا الأسلوب يتيح للروائى الهروب من دائرة الذاتى لدرجة كبيرة[98]، ولم تصبح مهمة الكاتب الروائى الآن العودة إلى الداخل وإلى تيار الوعى أحيانًا، بل "أصبحت مهمة الكاتب حينئذ أن يصف ذلك الوجود، محاذرًا أن يسقط عليه شيئًا، أو أن يمنحه قناعًا من تلك الأقنعة القديمة، التى تتستر وراء الاستعارة، أو الغلالة التى تلقى على الكون، فتجعله ذا دلالات إنسانية غريبة عنه "[99].

وللوصف فى الخطاب الروائى دور دقيق فى تمثيل هذا التشكيل، كما أنه يمتلك أدواته الخاصة التى تعمل على تنظيم القص، بقصد معرفة خاصة، تجعل المتلقى يطرح مجموعة من التساؤلات المنهجية فيما يتعلق بوضعية السارد الواصف ومواقعه. ثم الشىء الموصوف، أو ما يعزى إلى هوية رواية تعدد الأصوات للوصف، وهذا هو أساس السؤال الاستراتيجى الذى يتحصل بالإلمام، والعمد إلى تمحيص هوية الوصف، وتحديدها عن طريق ضبط المستويات، انطلاقًا من تجلياتها داخل النصوص الممثلة لهذا النمط، ثم الأنواع والوظائف الأخرى.

وهذا يتفق مع ما يقوله " جرييه " عن الوصف الذى كان محور كل رواياته، "إن الوصف الآن قد يبدأ من نقطة عارضة صغيرة، ثم يمد منها خطوطًا وأشكالاً، بل يحاول أن يخترع خطوطًا وأشكالاً، ثم يناقض نفسه، ويكرر نفسه ويبدأ من جديد، وينقسم إلى خطوط متوازية ، وقد يحس القارئ أنه يلمح شيئًا، ولكن الخطوط تتراكم وتتكدس، وبعد أن ينتهى الكتاب لا يقبض القارئ على شىء، إن الوصف يمر فى حركة مزدوجة من الخلق والتحطيم "[100].

من هذا المنظور، فإن الوصف هو أحد أساليب السرد القصصى، يرتبط بالثوابت فى العمل الروائى، ممثلة فى المكان والأشياء، وقد يقدم الروائى تلك الثوابت مستقصيًا ملامحها، واصفًا إياها وصفًا موضوعيًا دقيقًا يشمل كل جزئياتها ، أو يقدمها من خلال إحدى شخصيات الرواية، ومن ثم لا يقدم الأماكن أو الأشياء كما هى فى الواقع، أو كما يراها الكاتب، بل يعكس وجهة نظر الشخصية ورؤيتها الذاتية لهذه الأماكن أو الأشياء، مما يعكس جزءًا من تكوينها النفسى[101]، ومن ثم يمكن التفرقة بين ثلاثة ألوان من ألوان الوصف، أو ما تسمى مستويات الوصف: الوصف التصنيفى الذى يحاول تجسيد الشىء بكل حذافيره بعيدًا عن الأديب المبدع أو المتلقى وإحساسهما بهذا الشىء، والوصف التعبيرى الذى يتناول وقع الشىء أو الإحساس الذى يثيره هذا الشىء فى نفس الذى يتلقاه[102]، والوصف المشهدى الذى يقوم فيه الكاتب بتقديم الشخصيات والأماكن بطريقة وصفية، تجعل القارئ يتعرف على أجزائها شيئًا فشيئًا، حتى لكأنه يبصرها بعينيه، وفائدة هذا النوع أنه يحقق إيهامًا بالواقع يسهم فى جذب المتلقى، مما يكسبه وجودًا مبررًا فاعلاً، إذا تم توظيفه بأسلوب فنى جيد.

وقد نجح نجيب محفوظ فى توظيف تكنيك الوصف فى رواية تعدد الأصوات، وجعل منه أداة مهمة لوصف الشخصيات والأمكنة، رغم أن تلك المقاطع الوصفية قليلة فى أعماله، ويرجع ذلك إلى أسلوبه الذى لا يفرط فى استخدام الوصف الخاص، بل يلجأ إلى مزج الوصف بأساليب السرد الأخرى لإضفاء الحركة والحيوية على المكان والأشياء، ولعله يتحاشى فى ذلك ما أخذه على بلزاك

(1799-1850) فى طول مقاطعه الوصفية مما يدعو إلى تسرب الملل والرتابة إلى النفس[103].

ومن نماذج وصف الشخصية" ما جاء على لسان "عامر وجدى" فى وصفه "لماريانا" حيث يقول: "الباب فتح استقبلنى تمثال العذراء البرنزى ـ ثمة راحة ما لعلى أفتقدها أحيانًا.. وقفنا نتبادل النظر طويلة رشيقة الشعر ذهبى، والصحة لا بأس بها، ولكن بأعلى الظهر أحديداب، والشعر مصبوغ حتمًا، واليد المعروقة وتجاعيد زاويتى الفم تشى بالعجز والكبر ـ إنك يا عزيزتى فى الخامسة والستين رغم أن الروعة لم تسحب منك جميع أذيالها .. ولكن هل تتذكرينى؟[104].

إن الوصف هنا، وهو يتم بحاستى الشم والبصر، يستدعيه منطق الرواية، فهو يرد فى اللحظات الأولى لمقابلة" عامر وجدى" لصديقته "ماريانا"، وسوف تطول هذه المقابلة وتتعمق صلته بها بعد ذلك، ولكى تكون التجربة النفسية متكاملة، فإن المبدع يستغل الحواس الخمس عند القارئ لكى ينفذ إلى القارئ بكل طريقة ممكنة، فكان التركيز على حساسة البصر بما تحويه على مقدرة تشكيلة توحى ولا تقرر، تجسد ولا تجرد، تلمح ولا تصرح، وهو يستغل ـ أيضًا ـ الشحنات الشعرية بما تحويه من صور ومعان وظلال وأضواء وألوان لكى تتعدد الإيحاءات وهو ما يتجلى أيضًا عند قدوم "زهرة" إلى البنسيون، ولقائها بعامر وجدى، حيث يقول واصفًا لها:[105] " كنت أجلس فى المدخل ولا أحد معى فى البنسيون عندما دق الجرس. فتحت الشراعة على طريق المدام فرأيت أمامى وجهًا انشرح لمرآه صدرى من النظرى الأولى انشرح له صدرى. وجه أسمر لفلاحة مطوقة الرأس بطرحة سوداء. أصيلة الملامح، مؤثرة جدًا بنظرة عينيها الحلوة المترقبة.. جعلت أنظر إليها، إلى تكوينها القوى الرشيق، وملاحتها الفائقة، وشبابها الغض، وأنا فى غاية من الارتياح.. تمليت جمالها وشبابها بارتياح لم أشعر بمثله من دهر"[106].

وهذه الإمكانية التشكيلية لا تقدم لمجرد الزخرفة الجميلة، ولكن من أجل قيمتها الوظيفية؛ لأن الوقفة الوصفية لا يمكن أن تكون غاية بحد ذاتها، وحسب

ما يقول جيرار جينت: فليس الوصف فى الواقع سوى خديم لازم للسرد"، ويبدو أن الغاية من هذه الأوصاف للمظهر الخارجى للشخصية ترتبط بتأدية وظيفة تساهم فى تأكيد رواية تعدد الأصوات؛ لأن رسم الشخصيات فى الروايات بالتعدد، أو الأصوات، له ما يشير إليه على صعيدى البناء والدلالة ، فكلمة صوت، وهى مصطلح شائع فى النقد الروائى جاء استعمالها بشكل مباشر من حيث الإعلان المسبق عن الطريقة التى سيتم عبرها البناء الروائى، وتشير - فى المقابل - إلى أن للشخصيات رأيًا، موقفًا لابد من سماعه، أو هو التعبير عن الوجود، أو احتجاج على واقع سائد، وهذه الأصوات تخطئ بالاستقلالية فيما بينها، ويملك كل صوت خصائصه الفردية تمامًا مثل بصمات الأصابع ، فلا صوت يشبه صوتًا آخر، فعامر وجدى صحفى، ومنصور باهى مذيع، وحسنى علام لا عمل له، وسرحان البحيرى الموظف المغامر، وزهرة صوت الشعب الذى يتوق إلى الحياة الطيبة، وإلى المعرفة، وإلى تحقيق الذات عن طريق العمل الشريف.

وليست هناك غرابة فى اعتناء الكاتب بالوصف - رغم ندرته أحيانًا، إذ إن مرور مقطع وصفى فى الرواية يعنى فى الرواية ورود نمط خطابى جديد، ولهذا فالوصف يشمل أشياء كثيرة كوصف الشواخص المكانية، والأشياء التى فيها، والفضاءات بطرق هى أقرب ما تكون لطرق العرض السينمائى، ونجيب محفوظ يحرص على الإفادة من تقنيات السينما، خاصة فى روايتى "ميرامار" و "الكرنك" اللتين قدم من خلالهما استعراضًا وصفيًا كبيرًا لكثير من الشخصيات والأماكن، فيقول فى وصف "قرنفلة" صاحبة مقهى "الكرنك" : "ونظرت إلى قرنفلة طويلاً، كلما وجدت فرصة ، انطفأ سحر الأنوثة وجف رونق الشباب، ولكن حلت محلهما روعة غامضة وأسى مؤثر، ما زالت نحيلة رشيقة، يوحى عودها بالنشاط والحيوية.. وثمة قوة مهذبة مكتسبة من التجربة والعمل، أما خفة الروح فآسرة نفاذة.. تحرك نظرتها الشاملة الساقى والجرسون وعامل النظافة، وترعى الرواد المعدودين - كأنهم لصغر المكان أسرة واحدة - بمودة وألفة "(107).

وهكذا يكون على المتلقى أن يجد بنفسه الروابط بين الأوصاف الواردة فى السرد، وهو بالذات ما طرحه أسلوب الموجة الجديدة فى السينما الفرنسية التى قدمت طريقًا جديدًا لإدراك مظاهر الواقع، وهكذا تظهر القناعة الأكيدة للأديب "نجيب محفوظ: بأهمية البناء السردى، فكان كما تقدم مهتمًا على الدوام بتطوير السرد وإغنائه وتنوعه.

ومهما يكن من أمر اختلاف النقاد حول وظيفة اللغة فى العمل القصصى، ومن اختلافهم حول منهج نقدها، فإن اللغة بوصفها عنصرًا أساسيًا له أهمية خاصة بين عناصر بناء النص الروائى، تعد من أهم مقومات نجاح العمل، "إذا ما استخدمت بكفاءة بالغة تجعل الماضى واقعًا معيشًا، وتمتد بالحاضر إلى رؤية مستقبلية مشحونة بالتوقعات.."(108) وكما أن اللغة الأدبية هى فى الأساس كما يرى "ميخائيل باختين" : "بيئة حية وملموسة يعيش فيها وعى الفنان بالكلمة"(109) وليست مجرد نسق نحو مكون من أشكال معيارية.

أما الوصف المتعلق بالمكان، فمن أمثلته وصف بنسيون "ميرامار" الذى يطالعك " كوجه قديم، يستقر فى ذاكرتك، فأنت تعرفه ولكنه ينظر إلى لا شىء فى لا مبالاة فلا يعرفك.. كلحت الجدران المقشرة من طول ما استكنت بها الرطوبة، وأطلت بجماع بنيانها على اللسان المغروس البحر الأبيض، يجلل جنباته النخيل وأشجار البلخ، ثم يمتد حتى طرف قصى حيث تفرقع المواسم بنادق الصيد... والهواء المنعش القوى يكاد يقوض قامتى النحيلة المقوسة، ولامقاومة جدية كالأيام الخالية "(110).

فهذا الوصف يتبدى لنا من خلال نظرة "عامر وجدى" وماضيه دعوته إلى أيام شبابه بكل ما تحمله من ذكريات وآمال، من خلال تيار الشعور عنده لا يجسد لنا الوهن الذى دب فى كيانه، وفى كيان المجتمع القديم فى الوقت نفسه، بحيث أصبح غير قادر على مقاومة رياح التغيير، كما يؤكد ـ أيضًا ـ مرور الزمن لا على وجه الجدران، بل على جسده وقامته المقوسة.

وقد لجأ نجيب محفوظ إلى "الراوى" لتقديم رواياته، لذا جاءت المقاطع الوصفية معبرة عن رؤية "الراوى"، ولا تعكس رؤية أى من الشخصيات، ولكن من الممكن أن تؤول بطرق متنوعة من قبل المتلقى؛ أى أن الوصف يجىء مفتوحًا على نوافذ متعددة بعدد المعانى التى جاءت متنوعة من قبل المتلقى؛ أى أن الوصف يجىء مفتوحًا على نوافذ متعددة بعدد المعانى التى تتيح للمتلقى إمكانية التأويل، وتفكيك تلك الوحدات، فحينما يصف الكاتب مقهى "قشتمر" فإنه لايفعل ذلك اعتباطًا؛ بل نرى أن الراوى لا يصف المقهى فحسب، ولكن يقدم ـ انطباعه عنه: "وطالعنا قشتمر بلونه الأخضر الزاهى، وحجمه المحدود الذى لا يزيد على حجم بهو بسراى الزين باشا ـ كما قال صادق ـ ومراياه المثبتة فى الجدران، وحديقته الصغيرة الموصولة به بباب صغير مفتوح، تنطلق بأركانها نخلات أربع، ويقوم فى الوسط عدد من الموائد فى صورة مربع متساوى الأضلاع، أشار صاحبنا إلى مائدة فى عمق المكان فى أقرب موضع إلى منصة الشغل فاتجهنا نحوها متجنبين الأنظار من شدة الحياء والارتباك.. بدونا نبتًا جديدًا فى عمره ومنظره، ودخل ثلاثة منا فى جلابيبهم، وعلى رف وراء المنصة اصطفت النراجيل وقوارير المشروبات فضاعفت من ارتياعنا. جلسنا حول المائدة نتلقى النظرات المستطلعة بوجوه ساخنة حتى جاءنا النادل وبدأت الممارسة الجديدة "(111).

فالراوى فى النص السابق يصف المكان كما يراه، وكما يشعر به، فيكشف عن اهتمام واضح بنقطة البداية التى يكل إليها المبدع مهمة تحديد الملامح بقدر ملحوظ من الإثارة؛ لأنه لا يرد أن يقدم كل شىء عن شخصياته، وهذا الوصف المباشر يقوم على وصف المعطيات المباشرة لشعور "الراوى" كما تتبدى له فى واقعه المباشر العينى، وهذا الأسلوب هو الوسيلة التى تجعل القارئ يسير فى خط متوازٍ مع "الراوى" فى رؤيته للعالم، فضمير "المتكلم" يجعل القارئ يشعر بأن ما يقرؤه حقيقة وإثبات وليس وهمًا، كما ينمى لديه شعور الإسقاط النفسى، وبالتالى يتلقى بتمثل ما يتلقاه فى الرواية، ويسير معه دون أن يستطيع أن يتنبأ، وإنما يكتفى بالمشاهدة، ويؤجل التفكير حتى ينتهى من الرواية، مرورًا بكل حالة

من حالاتها إلى حالة أخرى، وينتقل فى سلامة وشفافية، كما أن هذا الوصف يعطى دلالة ستساعد المتلقى على فهم ما سيأتى من أوصاف وأحداث، مثلما هو الأمر فى كل رواياته التى تأتى أوصافها محملة بكتلة دلالية تساهم فى تأويل أحداث السرد الروائى.

وفى بعض الروايات يقدم الكاتب وصف الأشياء كما تراها الشخصية بموضوعية دون أية محاولة منه لإبراز انطباعه عنها، أو ما تثيره فى نفسه من صور وأخيلة، مثل وصف "عباس كرم يونس" للبيت القديم" فيقول: "البيت القديم والوحدة هما رفيقا عمرى الأول. أحفظه عن ظهر قلب، بوابته مقوسة الهامة. شباك المنظرة ذو القضبان الحديدية، حجراته فى الطابقين ذوات الأسقف العالية والعروق الخشبية المكونة وبلاط أرضياتها المعصرانى. أثاثه القديم الشاحب من الكنبة والشلت والحصر والأكلمة، وزجاج شراعات أبوابه بقطعه الملونة بالأحمر والأخضر والبنى .. وأحياؤه من الفئران والصراصير والأبراص، وسطحه المغطى بحبال الغسيل مثل أسلاك الترام والتروللى باص، المطل على أسطح تكتظ بالنساء والأطفال فى عصارى الصيف. أجول فيه وحدى، وصوتى يرتدد بين أركانه مستذكرًا درسًا أومسمعًا شعرًا أومقلدًا مقطوعة مسرحية أو منشدًا أغنية. أطل على الطريق الضيق متابعًا تيارالخلق، تواقًا إلى رفيق ألاعبه "(112).

بيد أن الكاتب يلجأ ـ أحيانًا ـ إلى استخدام الألفاظ الموحية فى بعض المقاطع الوصفية، وذاك تهيئة لتصور المناخ العام الذى تقع فيه الأحداث، وبذلك يصبح السرد بالنسبة للروائى قيمة فنية، بما له من دور ملموس فى بعث الحيوية والحركة فى المواقف والأحداث والشخصيات باستخدامه لتكنيك الوصف أثناء أدائه لوظيفته الأساسية المتمثلة فى نقل تلك الحوادث من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية، حيث يعتبر السرد المباشر فى بعض الأعمال الروائية هو العنصر الأمثل فى الاستخدام الفنى، فى حين يلجأ البعض الآخر إلى السرد غير المباشر للتعبير عن لحظة الحدث باعتباره محملاً بدلالات مجسدة لفنية التعبير، وهو

بذلك يستعين بالصور اللفظية ذات المجاز، والتى تختار له الألفاظ الموحية المعبرة عن اللحظة الدرامية المؤثرة مما يجعل المتلقى يشارك المبدع لحظات معاناته الأدبية.

ولعل وصف "نجيب محفوظ" للعباسية فى رواية "قشتمر" ووقع ذلك على الأصدقاء وعلينا، صدى أمين لأهمية تكنيك الوصف.. يفتتح محفوظ الرواية بفقرة لعلها فى شعريتها العذبة، وقوة إيحائها من أبدع ما استهل به رواياته قاطبة: "العباسية فى شبابها المنطوى، واحة فى قلب صحراء مترامية. فى شرقيها تقوم السرايات كالقلاع، وفى غربيها تتجاور البيوت الصغيرة مزهوة بجدتها وحدائقها الخلفية. تكتنفها من أكثر من ناحية حقول الخضر والنخيل والحناء وغابات التين الشوكى.. يشملها هدوء عذب وسكينة سابغة لولا أزيز الترام الأبيض بين الحين والحين فى مسرته الدائبة بين مصر الجديدة والعتبة الخضراء . ويهب عليها هواء الصحراء الجاف فيستعير من الحقول أطيابها مثيرًا فى الصدور حبها المكنون.. ولكن عند الأصيل يطوف بشوارعها عازف الرباب المتسول بجلباب على اللحم، حافيًا جاحظ العينين، يشدو بصوت أجش لا يخلو من تأثير نافذ: آمنت لك يا دهر.. ورجعت خنتنى "(113).

فى الجملة الأولى من الرواية تكمن الرواية كلها، فليس نحو المائة والخمسين صفحة التى تلى ذلك الوصف إلا تفصيلاً لتلك الجملة: "العباسية"هى "المكان"، والعباسية كان لها شباب، ولكن هذا الشباب طواه "الزمان" والرواية ليست إلا فعل مقاومة للزمان من قبل الخاصة البشرية الوحيدة القادرة على التصدى له، ألا وهى الذاكرة، وهى هنا ذاكرة " الراوى " الذى هو أيضًا ـ كله أو بعضه ـ الروائى.. والعباسية ـ ذلك الحى القاهرى الذى شهد فترة من صبا محفوظ ومراهقته ـ ليست مكانًا صرفًا، وإنما هو مكان آهل بأفراد البشر، "وشبابها المنطوى" هو أيضًا بالضرورة شبابهم المنطوى.. ومن هنا مغزى الاستدراك فى أواخر الفقرة، "ولكن عند الأصيل" فهذه الـ "لكن" كامنة فى الفقرة منذ أول جملة، فكون الشباب قد انطوى يعنى ضمنا أن كل ما يتبع من وصف للعباسية، وكأنها قطعة من عالم

سرمدى لا يعرف جماله الذبول ولا هدوؤه الاضطراب، إنما هو ألعوبة من ألاعيب الاسترجاع .. وكأن عازف الرباب المتسول، الحافى، شبه العارى، بصوته الأجش المنقاض"للهدوء والعذب والسكينة السابغة" وبجملته السافرة الملخصة لعلاقة الإنسان بالزمان، هى بذرة التحول والفناء الكامنة فى ذلك الفردوس الموقوف.

فهذه النماذج وغيرها تمثل وصفًا يشتمل على لوحات وصور تبدو ثرية بإعطاء الموصوف وجهًا آخر أكثر إشعاعًا بدلالات متعددة لا تتوقف عند قراءة واحدة، كما أردنا من هذا أن ننبه إلى أهمية تكنيك "الوصف" فى تعدد الأصوات عند نجيب محفوظ؛ لأنه يقرب إلينا واقع الحياة الفردية والاجتماعية، من خلال الأسلوب الحيادى التجريبى فى نقل حقائق الحياة، بعيدًا عن الإثارة المتعمدة؛ لأنه يهتم بالوسط الاجتماعى والدوافع المادية التى تؤثر فى تشكيل الفرد، وتصنع وترسخ قيم الجماعة.

وعلى خلاف السرد الوقائعى الذى يتسم بالجمل المطولة، فإن الوصف فى الروايات السابقة يقدم فى جمل قصيرة، فيها عناية بالغة برصد التفاصيل والجزئيات.. ومن خلال الوصف يصل الراوى إلى إظهار المكانة الاجتماعية للشخصية أو السلوك والمشاعر والانفعالات، ولهذا السبب فإن الوصف الخارجى للشخصية عادة ما يدل على تكوينها الداخلى، مثلما هو الوصف المادى للأمكنة يفصح عن طبيعة الشخصية من خلال ارتباطها بالمكان الذى تتحرك فيه. إنه فى النهاية وصف مرآوى غايته أن يعكس الملامح الخارجية والداخلية للشخصيات.

هناك مسألة أخرى وهى التداخل القوى بين السرد الوقائعى والوصف لدرجة يستحيل فصلهما أحيانًا، وإذا أضفنا إلى هذا طابعًا آخر، وهو الاعتماد أحيانًا على الوصف المباشر الذى يتوخى الدقة والأمانة، ونقل الواقع فى انعكاس مطابقى ... أدركنا لماذا رأى كثير من الدارسين أن بعض الروايات لم تتخلص فى لغتها الحكائية من الأسلوب التقريرى المهيمن على روايات نجيب محفوظ ذات الاتجاه الاجتماعى.

بيد أن هناك حقيقة لا يمكن تجاهلها، وهى أن نجيب محفوظ فى رواية " تعدد الأصوات " استطاع أن يكسر حدة وهيمنة اللغة السردية التقريرية باعتماده أساليب مستجدة فى الحكى الروائى العربى، مثل: تيار الوعى، والمونولوج الداخلى، والحوار، والأحلام، والتحقيق، والتكنيك السينمائى، .. وغير ذلك، والتى أعطت لهذا النوع تميزًا وتفردًا عن غيرها من أعماله السابقة.

وبذلك حققت تقنيات السرذ الروائى فى رواية تعدد الأصوات درجة عالية من المهارة، والإتقان، والإيحاء، والشمول، واكبت المستحدثات الفنية التى جادت بها قرائح المبدعين على اختلاف أوطانهم، واتجاهاتهم المذهبية، وانتماءاتهم الفنية.

هوامش

(1) د. حميد لحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء 1993، ص 46.

(2) المرجع السابق، ص 78.

(3) ينظر: د. عادل عوض: الرواية الحوارية، دار النصر للطبع والتوزيع، ط1، القاهرة 2005.

(4) روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 17.

(5) المرجع السابق، ص 18.

(6) ينظر : المرجع السابق، ص 18، 19.

(7) المرجع السابق، ص 19.

(8) المرجع السابق، ص 19.

(9) المرجع السابق، ص 22.

(10) المرجع السابق، ص 26.

(11) المرجع السابق، ص 42.

(12) المرجع السابق، ص 145-155.

(13) ينظر : المرجع السابق، ص 22 -29.

(14) نجيب محفوظ : ميرامار، ص 7.

(15) المصدر السابق، ص 8.

(16) المصدر السابق، ص 21.

(17) المصدر السابق، ص 22.

(18) المصدر السابق، ص 7.

(19) المصدر السابق، ص 79.

(20) المصدر السابق، ص 90.

(21) المصدر السابق، ص 89.

(22) المصدر السابق، ص 94.

(23) المصدر السابق، ص 102.

(24) ينظر : د . عادل عوض : الطبيعة فى روايات نجيب محفوظ، ص 197.

(25) نجيب محفوظ : ميرامار، ص 125.

(26) المصدر السابق، ص 124.

(27) نجيب محفوظ : أفراح القبة، ص 10، 11.

(28) ينظر، المصدر السابق، ص 4-81.

(29) ينظر، المصدر السابق، ص 82-123.

(30) ينظر، نجيب محفوظ : ميرامار، ص 7 – 86، 284– 269 .

(31) ينظر، نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم، ص 5-9، 19-22.

(32) نجيب محفوظ : أفراح القبة، ص 175، 176.

(33) نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم، ص 9، 10.

(34) المصدر السابق، ص 46.

(35) د. سمير سرحان : دراسات فى الأدب المسرحى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1989، ص 27.

(36) د. طه وادى : دراسات فى نقد الرواية، ص 133.

(37) نجيب محفوظ : الكرنك، ص 4.

(38) المصدر السابق، ص 4.

(39) المصدر السابق، ص 6، 7.

(40) نجيب محفوظ : قشتمر، ص 22، 23.

(41) نجيب محفوظ : حديث الصباح والمساء، ص 180.

(42) نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم، ص 19.

(43) المصدر السابق، ص 19.

(44) المصدر السابق، ص 24.

(45) نجيب محفوظ : العائش فى الحقيقة، ص 16-18.

(46) المصدر السابق، ص 18.

(47) نجيب محفوظ : أفراح القبة، ص 40 – 43.

(48) نجيب محفوظ : ميرامار، ص 30، 31.

(49) المصدر السابق، ص 281، 282.

(50) المصدر السابق، ص 55، 56.

(51) المصدر السابق، ص 56.

(52) نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم، ص 6.

(53) المصدر السابق، ص 13.

(54) المصدر السابق، ص 14.

(55) ينظر : نجيب محفوظ : الكرنك، ص 45-50.

(56) المصدر السابق، ص 10

(57) المصدر السابق، ص 11.

(58) نجيب محفوظ: أفراح القبة، ص 36.

(59) المصدر السابق، ص 142

(60) المصدر السابق، ص 137

(61) المصدر السابق، ص 151

(62) المصدر السابق، ص 164.

(63) المصدر السابق، ص 163.

(64) المصدر السابق، ص 160.

(65) المصدر السابق، ص 129.

(66) المصدر السابق، ص 174.

(67) المصدر السابق، ص135، 136.

(68) نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم، ص 43.

(69) المصدر السابق، ص 54، 55

(70) المصدر السابق، ص 31.

(71) المصدر السابق، ص 75.

(72) المصدر السابق، ص 43، 44.

(73) المصدر السابق، ص 31.

(74) نجيب محفوظ : صباح الورد، ص 118.

(75) المصدر السابق، ص 100

(76) المصدر السابق، ص 139.

(77) المصدر السابق، ص 139.

(78) المصدر السابق، ص 139، 140.

(79) المصدر السابق، ص 141.

(80) المصدر السابق، ص 151.

(81) نجيب محفوظ : ميرامار، ص 193، 194.

(82) المصدر "ـابق، ص 153، 154.

(83) المصدر السابق، ص 61.

(84) المصدر السابق، ص 61.

(85) المصدر السابق، ص 77.
(86) المصدر السابق، ص 81.
(87) المصدر السابق، ص 72.
(88) نجيب محفوظ : حديث الصباح والمساء، ص 30.
(89) نجيب محفوظ : الكرنك، ص 39.
(90) المصدر السابق، ص 38.
(91) نجيب محفوظ : قشتمر، ص 44.
(92) المصدر السابق، 102.
(93) المصدر السابق، ص 33.
(94) المصدر السابق، ص 56.
(95) المصدر السابق، ص97.
(96) المصدر السابق، ص 104.
(97) سورة الكهف : الآيات (13-15).
(98) ينظر ، د . عادل عوض : الرواية الجديدة فى مصر، ص 316 – 344.
(99) آلان روب جرييه : لقطات، ترجمة : د . عبد الحميد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1985، ص 40، 41.
(100) المرجع السابق، ص 45.
(101) ينظر، د . عادل عوض : الطبيعة فى روايات نجيب محفوظ، ص 175.
(102) ينظر، د . سيزا قاسم : بناء الرواية، ص 113.
(103) ينظر، فؤاد دوارة: عشرة أدباء يتحدثون، ص 270.
(104) نجيب محفوظ: ميرامار ص 28.
(105) المصدر السابق ص 35، 36، 37.
(106) جينت جيرار وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبى، ص 76.
(107) نجيب محفوظ : الكرنك، ص 4.
(108) د. نبيلة إبراهيم: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب، القاهرة، د. ت، ص 33.
(109) ميخائيل باختين: الخطاب الشعرى والخطاب الروائى، ترجمة: د. محمد برادة، مجلة الكرمل، عدد 17، لبنان 1985، ص 150.
(110) نجيب محفوظ: ميرامار، ص 7، 8.
(111) نجيب محفوظ: قشتمر، ص 28.
(112) نجيب محفوظ: أفراح القبة، ص 124.
(113) نجيب محفوظ: قشتمر، ص 5.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أولاً : المصادر :

نجيب محفوظ :

* أتحدث إليكم ، دار العودة ـ بيروت 1987.
* أفراح القبة، مكتبة مصر ـ ط 3 ـ القاهرة 1987.
* بداية ونهاية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة 2000.
* ثرثرة فوق النيل، مكتبة مصر ـ ط 6 ـ القاهرة 1983.
* حديث الصباح والمساء، مكتبة مصر ـ ط 1 ـ القاهرة 1987.
* السمان والخريف، مكتبة مصر ـ ط 8 ـ القاهرة 1984.
* صباح الورد، مكتبة مصر ـ القاهرة 1987.
* الطريق، مكتبة مصر ـ ط 8 ـ القاهرة 1984.
* العائش فى الحقيقة، مكتبة مصر ـ ط 1 ـ القاهرة 1985.
* القاهرة الجديدة، مكتبة مصر ـ ط 13 ـ القاهرة 1989.
* قشتمر، مكتبة مصر ـ ط 1 ـ القاهرة 1988.
* الكرنك، مكتبة مصر ـ ط 7 ـ القاهرة 1986.
* المرايا، مكتبة مصر ـ ط 4 ـ القاهرة 1980.
* ميرامار، مكتبة مصر ـ ط 6 ـ القاهرة 1989.
* يوم قتل الزعيم، مكتبة مصر ـ ط 1 ـ القاهرة 1985.

ثانياً : المراجع العربية

الإمام مسلم :

* صحيح مسلم، المجلد الأول (كتاب الإيمان)، دار الشعب ـ القاهرة د. ت.

أنجيل بطرس سمعان (دكتورة) :

* دراسات فى الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة 1987.

جلال العشرى :

* مقالات نجيب محفوظ، الدار المصرية اللبنانية ـ ط 1 ـ القاهرة 1990.

حامد أبو أحمد (دكتور) :

* مسيرة الرواية فى مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة 2000.

حسن بحراوى (دكتور) :

* بنية الشكل الروائى، المركز الثقافى العربى ـ ط 1 ـ الدار البيضاء 1990.

حميد لحمدانى (دكتور) :

* بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى ـ المركز الثقافى العربى ـ ط 2 ـ الدار البيضاء 1993.

رمسيس عوض (دكتور) :

* دراسات تمهيدية فى الرواية الإنجليزية المعاصرة، دار المعارف ـ القاهرة د. ت.

سليمان الشطى (دكتور) :

* الرمز والرمزية فى أدب نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة 2004.

سمير سرحان (دكتور) :

* دراسات فى الأدب المسرحى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة 1989.

سيزا قاسم (دكتورة) :

* بناء الرواية ـ دراسة مقارنة فى ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة 2004.

صلاح فضل (دكتور) :

* أساليب السرد فى الرواية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ القاهرة 1995.
* بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، عدد 164، الكويت 1992.
* منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، دار المعارف ـ القاهرة 1989.

طه عبد الفتاح مقلد (دكتور) :

* الحوار فى القصة والمسرحية والإذاعة والتليفزيون، مكتبة الشباب ـ القاهرة 1975.

طه وادى (دكتور) :

* دراسات فى نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة 1989.
* الرواية السياسية، دار النشر للجامعات المصرية ـ ط 1 ـ القاهرة 1996.
* صورة المرأة فى الرواية المعاصرة، دار المعارف ـ ط 3 ـ القاهرة 1984.

عادل عوض (دكتور):

* اتجاهات النقد الروائى فى مصر، المجلس الأعلى للثقافة ـ ط 1 ـ القاهرة 1996.
* الرواية الجديدة فى مصر، دار الهانى ـ ط 1 ـ القاهرة 2003.
* الرواية الحوارية، دار النصر للطبع والنشر ـ ط 1 ـ القاهرة 2005.

عبد الرحمن بدوى (دكتور) :

* الخطابة لأرسطو، وزارة الثقافة والإعلام ـ بغداد 1980.

عبد المنعم تليمة (دكتور) :

* مقدمة فى نظرية الأدب، الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ القاهرة 1997.

عز الدين إسماعيل (دكتور) :

* الأدب وفنونه، دار الفكر العربى ـ ط 7 ـ القاهرة 1978.

فتحى غانم :

* الرجل الذى فقد ظله، كتاب الجمهورية، أعداد 5، 6، 7، 8 القاهرة 1969.

فاطمة موسى (دكتورة) :

* نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة 1999 .

فؤاد دوارة :

* عشرة أدباء يتحدثون، كتاب الهلال، عدد 172، دار الهلال ـ القاهرة 1965.

القاضى التنوخى :

* الفرج بعد الشدة، تحقيق: د. محمد حسن عبد الله، مكتبة هجر ـ القاهرة 2001.

لطيفة الزيات (دكتورة) :

* نجيب محفوظ.. الصورة والمثال، كتاب الأهالى، عدد 22، القاهرة 1989 .

مجدى وهبه (دكتور) :

* د. محمد عنانى، دريدن والشعر المسرحى، مكتبة الأنجلو المصرية ـ القاهرة 1972.

محمد حسن عبد الله (دكتور) :

* إسلاميات نجيب محفوظ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ القاهرة 1994 .

محمد عبد الحليم عبد الله :

* غرام حائر، مكتبة مصر ـ القاهرة 1977 .

محمد عنانى (دكتور) :

* فى النقد التحليلى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط 2 ـ القاهرة 1992 .

محمد مندور (دكتور) :

* الأدب وفنونه، نهضة مصر للطبع والنشر ـ ط 2 ـ القاهرة د. ت.

* الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، نهضة مصر للطبع والنشر ـ القاهرة 1983.

محمد يوسف نجم (دكتور) :

* فن القصة، دار بيروت للطباعة ـ ط 3 ـ بيروت 959 .

محمود دياب:

* الظلال فى الجانب الآخر، دار المعارف ـ القاهرة 1978.

محمود الربيعى (دكتور) :

* قراءة الرواية، دار المعارف ـ القاهرة 1974.

نبيل راغب (دكتور) :

* قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط 3 ـ القاهرة 1988.

نبيلة إبراهيم (دكتورة) :

* نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب ـ القاهرة د. ت.

يحيى حقى :

* عطر الأحباب، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة 1986.

ثالثًا : المراجع المترجمة

آلان روب جرييه :

* لقطات، ترجمة: د.عبد الحميد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1985.

إدوين موير :

* بناء الرواية، ترجمة: إبراهيم الصيفى، دار الجيل ـ القاهرة د. ت.

أرفنج هاو :

* وليم فوكنر، ترجمة: سعد عبدالعزيز، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة د. ت.

ألبيرس :

* تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة: جورج سالم، منشورات عويدات ـ ط 2 ـ بيروت 1982.

ألفونس كار :

* تحت ظلال الزيزفون «ماجدولين»، ترجمة: مصطفى لطفى المنفلوطى، مؤسسة علاء الدين للطباعة والتوزيع ـ ط 1 ـ دمشق 2004.

بيرسى لوبوك :

* صنعة الرواية، ترجمة: عبد الستار جواد، وزارة الثقافة والإعلام بغداد 1981.

تزفيتان تودوروف :

* المبدأ الحوارى ـ دراسة فى فكر ميخائيل باختين، ترجمة: فخرى صالح ـ دار الشئون الثقافية العامة ـ بغداد 1992.

جاستون باشلار :

* جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ ط4 ـ بيروت 1996.

جورج لوكاتش :

* دراسات فى الواقعية الأوروبية، ترجمة : أمير إسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة 1972.

* الرواية التاريخية ، ترجمة: د. صالح جواد الكاظم، وزارة الثقافة والفنون ـ بغداد 1978.

جون هاوارد لوسون :

* فن كتابة السيناريو، ترجمة: إبراهيم الصحن، منشورات معهد التدريب الإذاعى والتليفزيون ـ بغداد 1974.

جينت جيرار وآخرون :

* طرائق تحليل السرد الأدبى ، اتحاد الكتاب العرب ـ ط 1 ـ الرباط 1992.

ديمين كرانت :

* الواقعية ، ترجمة : د.عبد الواحد لؤلؤة ، دار الرشيد للنشر ـ بغداد 1980.

روبرت همفرى :

* تيار الوعى فى الرواية الحديثة ، ترجمة: د.محمود الربيعى، دار المعارف ـ ط 1 ـ القاهرة 1974.

رولان بارت :

* مدخل إلى التحليل البنيوى للقصص، ترجمة : منذر عياشى، مركز الإنماء الحضارى ـ ط 1 ـ حلب 1993.

* النقد والحقيقة، ترجمة: إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ـ الرباط 1985.

روللوماى :

* شجاعة الإبداع، ترجمة: فؤاد كامل ، دار سعاد الصباح ـ ط 1 ـ الكويت 1992.

رينيه ويليك :

* مفاهيم نقدية، ترجمة : د.محمد عصفور ، عالم المعرفة ، عدد 110 الكويت 1987.

رينيه ويليك ، أوستن وارين :

* نظرية الأدب، ترجمة: محى الدين صبحى، المؤسسة العربية للدراسات ـ ط 2 ـ بيروت 1982.

سد فيلد :

* السيناريو، ترجمة: سامى محمد، دار المأمون للترجمة والنشر ـ بغداد 1989.

طائفة من الأساتذة المتخصصين :

* حاضر النقد الأدبى، ترجمة: د.محمود الربيعى، دار المعارف ـ ط 2 ـ القاهرة 1977.

فان تيجيم :

* المذاهب الأدبية الكبرى فى فرنسا، ترجمة: فريد أنطونيوس ـ منشورات عويدات ـ ط 3 ـ بيروت 1980.

فورستر :

* أركان القصة ، ترجمة : كمال عياد جاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة 2001.

كليفورد ليج :

* موسوعة المصطلح النقدى، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة ، وزارة الثقافة والفنون ـ بغداد 1978.

كوركينان :

* موسوعة نظرية الأدب، ترجمة : د. جميل نصيف، دار الشئون الثقافية العامة ـ بغداد 1986.

لودى جانيتى :

* فهم السينما، ترجمة : جعفر على، دار الرشيد للطبع والنشر ـ بغداد 1981.

لورانس داريل :

* جوستين، ترجمة: د. سلمى خضراء الجيوشى، دار العودة ـ بيروت 1989.

ليليان فروست :

* الرومانسية، ترجمة : د. عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والفنون ـ بغداد 1978.

مارتن إسلن :

* تشريح الدراما، ترجمة : يوسف عبد المسيح يوسف، وزارة الثقافة والفنون ـ بغداد 1978.

ميخائيل باختين :

* قضايا الفن الإبداعى عند دوستويفسكى، ترجمة: د.جميل نصيف، دار الشئون الثقافية ـ بغداد 1986.

هيذ نبرج :

* الفيزياء والفلسفة، ترجمة: د. أحمد مستجير، المكتبة الأكاديمية ـ ط 1 ـ القاهرة 1993.

ويليان أوكنور :

* سبعة قصاصين أمريكيين، ترجمة : أحمد كمال يونس، دار المعارف ـ القاهرة 1983.

رابعاً المقالات :

صبرى حافظ (دكتور) :

* ميرامار.. تراجيديا السقوط والضياع، مجلة المجلة، عدد 126، يونيو 1967.
* كتاب «الرجل والقمة» ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة 1989.

عادل عوض (دكتور) :

* الطبيعة فى روايات نجيب محفوظ، كتاب مؤتمر البيئة الأول ـ كلية دار العلوم بالفيوم عام 2002.

محمد حسن عبدالله (دكتور) :

* ميرامار.. بداية المرحلة الرابعة، مجلة البيان، عدد 39، يونية 1969.

ميخائيل باختين :

* تحليل لرواية تولستوى"البعث"، ترجمة : د. محمد برادة، الثقافة الأجنبية، عدد 2 ربيع 1983.
* الخطاب الشعرى والخطاب الروائى، ترجمة: د. محمد برادة، الكرمل، عدد 17، لبنان 1985.

المراجع الإنجليزية :

Bobert, Green :

* Television writiny Theory and Techhnig. u. o. u. s, 1950.

Fatma Mousso Mohmoud:

* The Arabic Novel In Egypt, Cairo, 1973.

الفهرس

صدر من هذه السلسلة

1 – نجيب محفوظ: ببليوجرافيا تجريبية وسيرة حياة ومدخل نقدى	حمدى السكوت
2 – من يحكى الرواية؟ / السارد فى «المرايا» لنجيب محفوظ	عبدالرحيم العلام
3 – البحث عن زعبلاوى – الحركة النقدية حول نجيب محفوظ	خالد عاشور
4 – فى التحليل اللغوى للنص الروائى/ فصول فى تحليل لغة السرد فى خان الخليلى	طارق شلبى
5 – الشخصية الدينية فى إبداع نجيب محفوظ القصصى	محمد على سلامة
6 – يوميات فيلم القاهرة 30	هاشم النحاس
7 – تعدد الأصوات فى الرواية المحفوظية	عادل عوض

منافذ البيع

الهيئة المصرية العامة للكتاب

مكتبة المعرض الدائم
١١٩٤ كورنيش النيل – رملة بولاق
مبنى الهيئة المصرية العامة للكتاب
القاهرة – ت : ٢٥٧٧٥٣٦٧

مكتبة ساقية
عبد المنعم الصاوى
الزمالك – نهاية ش ٢٦ يوليو
من أبو الفدا – القاهرة

مكتبة مركز الكتاب الدولى
٣٠ ش ٢٦ يوليو – القاهرة
ت : ٢٥٧٨٧٥٤٨

مكتبة المبتديان
١٣ش المبتديان – السيدة زينب
أمام دار الهلال – القاهرة

مكتبة ٢٦ يوليو
١٩ ش ٢٦ يوليو – القاهرة
ت : ٢٥٧٨٨٤٣١

مكتبة ١٥ مايو
مدينة ١٥ مايو – حلوان خلف مبنى الجهاز
ت : ٢٥٥٠٦٨٨٨

مكتبة شريف
٣٦ ش شريف – القاهرة
ت : ٢٣٩٣٩٦١٢

مكتبة الجيزة
١ ش مراد – ميدان الجيزة – الجيزة
ت : ٣٥٧٢١٣١١

مكتبة عرابى
٥ ميدان عرابى – التوفيقية – القاهرة
ت : ٢٥٧٤٠٠٧٥

مكتبة جامعة القاهرة
بجوار كلية الإعلام – بالحرم الجامعى
– الجيزة

مكتبة الحسين
مدخل ٢ الباب الأخضر – الحسين – القاهرة
ت : ٢٥٩١٣٤٤٧

مكتبة رادوبيس
ش الهرم – محطة المساحة – الجيزة
مبنى سينما رادوبيس

مكتبة أكاديمية الفنون

ش جمال الدين الأفغانى من شارع
محطة المساحة – الهرم
مبنى أكاديمية الفنون – الجيزة
ت : ٣٥٨٥٠٢٩١

مكتبة الإسكندرية

٤٩ ش سعد زغلول – الإسكندرية
ت : ٠٣/٤٨٦٢٩٢٥

مكتبة الإسماعيلية

التمليك – المرحلة الخامسة – عمارة ٦
مدخل (أ) – الإسماعيلية
ت : ٠٦٤/٣٢١٤٠٧٨

مكتبة جامعة قناة السويس

مبنى الملحق الإدارى – بكلية الزراعة –
الجامعة الجديدة – الإسماعيلية
ت : ٠٦٤/٣٣٨٢٠٧٨

مكتبة بورفؤاد

بجوار مدخل الجامعة
ناصية ش ١١، ١٤ – بورسعيد

مكتبة أسوان

السوق السياحى – أسوان
ت : ٠٩٧/٢٣٠٢٩٣٠

مكتبة أسيوط

٦٠ ش الجمهورية – أسيوط
ت : ٠٨٨/٢٣٢٢٠٣٢

مكتبة المنيا

١٦ ش بن خصيب – المنيا
ت : ٠٨٦/٢٣٦٤٤٥٤

مكتبة المنيا (فرع الجامعة)

مبنى كلية الآداب –جامعة المنيا – المنيا

مكتبة طنطا

ميدان الساعة – عمارة سينما أمير – طنطا
ت : ٠٤٠/٢٣٣٢٥٩٤

مكتبة المحلة الكبرى

ميدان محطة السكة الحديد
عمارة الضرائب سابقاً

مكتبة دمنهور

ش عبدالسلام الشاذلى – دمنهور

مكتبة المنصورة

٥ ش الثورة – المنصورة
ت : ٠٥٠/٢٢٤٦٧١٩

مكتبة منوف

مبنى كلية الهندسة الإلكترونية
جامعة منوف

مكتبـات ووكـلاء

البيع بالدول العربية

لبنان

١ - مكتبة الهيئة المصرية العامة للكتاب
شارع صيدنايا المصيطبة - بناية الدوحة
بيروت - ت: ٩٦١/١/٧٠٢١٣٣
ص. ب : ٩١١٣ - ١١ بيروت - لبنان

٢ - مكتبة الهيئة المصرية العامة للكتاب
بيروت - الفرع الجديد - شارع
الصيدانى - الحمراء - رأس بيروت -
بناية سنتر ماريا
ص. ب : ١١٢/٥٧٥٢
فاكس: ٠٠٩٦١/١/٦٥٩١٥٠

سوريا

دار المدى للثقافة والنشر والتوزيع.
سوريا - دمشق - شارع كرجيه حداد -
المتفرع من شارع ٢٩ أيار - ص. ب:
٧٣٦٦ - الجمهورية العربية السورية

تونس

المكتبة الحديثة.
٤ شارع الطاهر صفر ٤٠٠٠ سوسة -
الجمهورية التونسية .

المملكة العربية السعودية

١ - مؤسسة العبيكان - الرياض (ص.
ب: ٦٢٨٠٧) رمز ١١٥٩٥ - تقاطع طريق
الملك فهد مع طريق العروبة
هاتف: ٤٦٥٤٤٢٤ - ٤١٦٠٠١٨ .

٢ - شركة كنوز المعرفة للمطبوعات
والأدوات الكتابية - جدة - الشرفية -
شارع الستين - ص. ب: ٢٠٧٤٦ جدة :
٢١٤٨٧ - ت : المكتب: ٦٥٧٠٧٢٢ -
٦٥١٠٤٢١ - ٦٥١٤٢٢٢ - ٦٥٧٠٦٢٨.

٣ - مكتبة الرشد للنشر والتوزيع -
الرياض - المملكة العربية السعودية -
ص. ب: ١٧٥٢٢ الرياض: ١١٤٩٤ -
ت: ٤٥٩٣٤٥١.

٤ - مؤسسة عبدالرحمن السديرى
الخيرية - الجوف - المملكة العربية
السعودية - دار الجوف للعلوم ص. ب:
٤٥٨ الجوف - هاتف: ٠٠٩٦٦٤٦٢٤٣٩٦٠
فاكس: ٠٠٩٦٦٤٦٢٤٧٧٨٠

الأردن - عمان

١ - دار الشروق للنشر والتوزيع
ت: ٤٦١٨١٩٠ - ٤٦١٨١٩١
فاكس: ٠٠٩٦٢٦٤٦١٠٠٦٥

٢ - دار اليازورى العلمية للنشر والتوزيع
عمان - وسط البلد - شارع الملك حسين
ت: ٩٦٢٦٤٦٢٦٦٢٦ +
تلفاكس: ٩٦٢٦٤٦١٤١٨٥ +
ص. ب: ٥٢٠٦٤٦ - عمان: ١١١٥٢ الأردن.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص.ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس
www. egyptianbook org.eg
E - mail : info@egyptian.org.eg

تعدد الأصوات
فى الروايات المحفوظية

يعالج الكتاب أكثر الحقب الزمانية نتاجاً للتجديد التقنى الذى استحدثه رائد الرواية العربية نجيب محفوظ "1911 - 2006"، منذ الستينيات، ويمثل فى الوقت نفسه مرحلة فنية ناضجة اتضحت فيها ملامح تجريبية عدة استلهمت من الفن القصصى العالمى رؤى واتجاهات وأساليب وحتى مغامرات، كما يشكل أديبنا نجيب محفوظ - عميد الرواية العربية - ظاهرة فريدة فى تاريخ الرواية ليس فى مصر وحدها بل فى العالم أجمع. عالج الكتابة مبدعاً مجدداً ما يزيد على نصف قرن، وعبر بالرواية من بداياتها الرومانسية التاريخية إلى الواقعية الاجتماعية ثم الحداثة وما بعد الحداثة، فقطعت الرواية العربية على يديه وفى حياته مسيرة الرواية فى الغرب فى ثلاثة قرون تقريبا.

وقد حاول هذا البحث أن يقف، على أهم مظاهر تطور البناء الفنى فى روايات نجيب محفوظ عن طريق "تعدد الأصوات" فى أدبه، الذى حظى باهتمام نقدى واسع، وكتبت حوله دراسات نقدية، وإن لم تحظ معظم هذه الدراسات بتشريح هذا النمط الدرامى والحوارى بشكل مدهش، بسبب الافتقار إلى المصطلح النقدى الدقيق وقصور أدواته.

الكاتب: عادل عوض

أستاذ بقسم البلاغة والنقد الأدبى والأدب المقارن بكلية دار العلوم، جامعة القاهرة.

عضو اتحاد كتاب مصر، وعضو نادى القصة، وعضو أتيليه القاهرة، وعضو رابطة الأدب الإسلامى العالمى، وعضو رابطة اللغة العربية للفكر والإبداع والنقد.

أشرف على عدد من الرسائل العلمية كما ناقش كثيراً من رسائل الماجستير والدكتوراه فى كلية الآداب جامعة الزقازيق، وكلية الآداب جامعة بنها، وكلية الآداب جامعة سوهاج، وكلية دار العلوم جامعة الفيوم.

حصل على جائزة المجلس الأعلى للثقافة فى النقد الأدبى مرتين فى عامى 1994 - 1996، كما حصل على جائزة الدولة التشجيعية فى الآداب عام 2004 عن كتاب "الرواية الجديدة فى مصر".

من مؤلفاته: البحث البلاغى.. نشأته وتطوره" 2001، و"الرواية الحوارية" 2005، و"مقدمة فى النقد الأدبى" 2006، و"قضايا ومواقف فى التراث النقدى" 2008.

هذه السلسلة

تنشر دراسات وأبحاثاً عن المشروع الروائى والقصصى لنجيب محفوظ، كتابة ونشراً وقراءة وتلقياً، والتناول النقدى له، وتحويل رواياته وقصصه لأشكال فنية مغايرة، سينما ومسرحاً وتليفزيون، وترجمتها للغات العالم، وما كتب عنها فى مدارس النقد الإنجليزى والفرنسى والإسبانى والروسى وغيرها، وتطور الرواية العربية منذ أن نشر قصته الأولى فى منتصف ثلاثينات القرن الماضى، وحـ[illegible] العقد الأول [illegible] ـاء أضواء كاشـ[illegible] محفوظ وأسـ[illegible] التى جاءت بـ[illegible]



ISBN# 9789774212397
6 221149 016613

١٣ جنيهًا